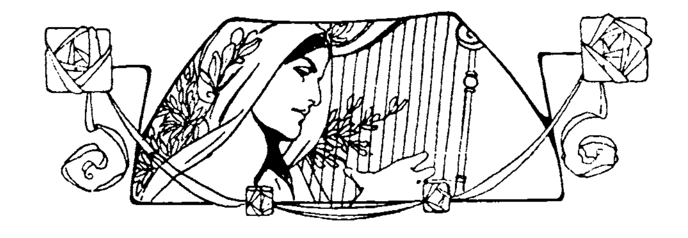
Neue Musik-Zeitung



Achtundzwanzigster Jahrgang

1907



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

K. Hofbuchdruckerei zu Gutenberg Carl Grüninger (Klett & Hartmann), Stuttgart.

Inhalts-Verzeichnis

des Jahrgangs 1907 der Neuen Musik-Zeitung.

Aesthetische, pädagogische, musikgeschichtliche Artikel und Feuilleton.

Biographisches über zeitgenössische Künstler.

Aus dem Musikleben der Gegenwart.

Illustrationen.

* * *

Kunstbeilagen.

Gedichte.

Vermischtes.

Namen-Register.

Musikbeilagen.

Klavierstücke, zwei- und vierhändig.





Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Die Konfusion in der Musik.

Ein Mahnruf von **Felix Draeseke.**

> Großes glaubt zu tun, wer die Grenzen des Natürlichen überschreitet. Börne.
>
> Wir sollen im Aesthetischen, wie im Sittlichen, nicht das elfte Gebot erfinden, sondern die vorhandenen zehn erfüllen. Hebbel.

Angesichts der sehr traurigen Zustände, in denen sich die heutige Musik befindet, sind wir wohl berechtigt, von Konfusion zu reden. Denn die Unklarheit und Verwirrung ist so hoch gestiegen, daß auch viele Künstler sich nicht mehr in ihr zurechtfinden. Schauten frühere Zeiten erbitterte Kämpfe, die von feindlich gegenüberstehenden Parteien ausgefochten wurden, so erschreckt unsere Epoche durch einen erbarmungslosen Kampf aller gegen alle, ohne daß man den künstlerischen Grund dieses Kampfes zu entdecken vermöchte! Denn er entbrennt nicht wie die früheren für ein Prinzip, — es müßte denn das der Selbsterhaltung sein, und die Kämpfer würden in Verlegenheit geraten, wenn man sie über ihre Ziele befragte.

Gewachsen ist die Zerstörungslust gegenüber geheiligten Traditionen und Schönheitsregeln und ebenso die Impietät gegenüber den gewaltigen Leistungen einer großen Vergangenheit. Infolgedessen schwindet auch vollkommen die Erinnerung an das, was früher als Merkmal der Schönheit bewundert ward und uns in vielen Meisterwerken entzückte. Verständnislos wird man angeblickt, wenn wir die jugendlichen Hörer aufmerksam machen auf eine edel gestaltete Melodik, ein fein gefügtes Harmoniengewebe, interessant gegliederte Rhythmik, glatte und abgerundete Form, schön vermittelte oder überraschende Wiedereinführung von Themen. All diese ehemaligen Schönheitsmerkmale erscheinen ihnen wie böhmische Dörfer, die sie nie nennen gehört, und nur wenn von Instrumentation die Rede ist, horchen sie auf, weil nach ihrer Meinung dies neu hinzugetretene Element der Farbe die drei alten Hauptelemente der Musik weit überwiegt, und gut instrumentieren mit gut komponieren für gleichbedeutend angesehen wird. Darüber ist die Melodik fast versiegt, die Harmonik nach einer übertriebenen Verfeinerung durch immerwährende Steigerungen schließlich bei der absoluten Unmusik angelangt, während, wie dies leider in Deutschland von jeher der Fall gewesen, die Rhythmik zu wenig gepflegt, ja geradezu vernachlässigt erscheint. Instrumentieren alle jungen Künstler meist vortrefflich, so übertreiben sie doch auch nicht selten die Farbgebung und verletzen uns sogar manchmal durch schreiende und grelle Klänge. Auch lieben sie in geradewegs unzulässiger Weise eine Häufung der Mittel, die sich in dieser Zahl auch gut besetzte Orchester nicht leisten können, und wirken mit ihren zahlreichen Hörnern, Trompeten, neuerfundenen Holzblase- und den vielen Schlaginstrumenten dann insoweit recht ungünstig auf das allgemeine Musikleben, als dieser außerordentliche Reichtum die Ohren der Zuhörer verwöhnt und für bescheidenere Orchesterklänge abstumpft. Da gegenwärtig in der Programmmusik fast das alleinige Heil gesucht wird, erscheint die Bevorzugung der Instrumentationskunst natürlich begreiflich, indem sie bei der Darstellung der verschiedensten Objekte sich als unentbehrliches und sehr nützliches Hilfsmittel erweist.

Ob aber die alleinige Herrschaft dieser Programmmusik für die instrumentale Kunst sich heilsam bewähren wird, möchten wir doch stark bezweifeln. Denn eine so überzeugende Deutlichkeit, wie die bildenden Künste oder die Poesie, die über eine allen Volksangehörigen verständliche Sprache gebietet, — besitzt die Tonkunst nicht und ihre Bemühungen, einen Vorgang musikalisch zu versinnbildlichen, werden stets auf den guten Willen und die Mithilfe der Hörenden angewiesen sein. Anderseits aber gebietet sie über eine Sprache, die die gewöhnliche Wortsprache hinter sich lassend, das *Unaussprechliche* darzustellen bestimmt ist und von vielen ihrer Verehrer, wie auch von uns, für ihren größten Reichtum angesehen wird. Denn durch diese Fähigkeit löst sie sich vom Wort und von der Dichtkunst, wird selbständig und kann erst hierdurch, als fremder Hilfe entbehrend und allein durch sich selbst wirkend, sich ebenbürtig den Schwesterkünsten zugesellen. Mit der Programmmusik begibt sie sich aber wieder in den Dienst des Wortes und versucht bei Aufwendung der raffiniertesten Mittel und in mühsamster Weise eine Darstellung zustande zu bringen, die mittelmäßige Dichter oder Maler mit Leichtigkeit immer noch deutlicher gestalten würden.

Suchen wir Trost bei der Gesangskunst, so begegnen wir ebenfalls den unerfreulichsten Erscheinungen. Eine einfache Liedweise ist kaum noch anzutreffen, reizlose Deklamation für gewöhnlich und in der Oper manchmal wüstes Herausschreien einzelner Akzente an ihre Stelle getreten. Ueberhaupt scheint in der heutigen Komposition die eigentliche Gemütssprache, wenn nicht erstorben, doch sehr zurückgedämmt zu sein, was vielleicht auf die Furcht der Tonsetzer, einer zu großen Weichheit oder Sentimentalität beschuldigt zu werden, hinzudeuten scheint. Kalte Verständigkeit und Gleichgültigkeit entspricht übrigens so sehr dem ganzen Geiste und Wesen der Zeit, daß man sich über diesen Mangel nicht weiter zu wundern braucht.

Eher könnte uns das Fehlen jedes Kunstprinzipes in Erstaunen setzen; denn Richtungen mit ausgesprochenen Grundsätzen gibt es, abgesehen von den Starr-Konservativen, kaum mehr in unserer Zeit. Ja, man kann geradezu sagen, daß die meisten jetzt Lebenden in der Tonkunst rechts und links zu unterscheiden nicht mehr ganz fähig sind.

* * *

Wie aber war es möglich, daß die musikalischen Zustände sich so unheilvoll gestalten, eine so allgemeine Verwirrung und Verwilderung überhandnehmen konnten? Wie einige meinen, ist diese neue Bewegung nur als Fortsetzung jener älteren aufzufassen, die in den 1850er und 60er Jahren durch die sogenannten Zukunftsmusiker hervorgerufen wurde und die gesamte musikalische Welt in lebhaftester Weise erregte und aufwühlte. Aber daran ist schon deswegen nicht zu denken, weil man in jener Zeit um Prinzipien kämpfte, heutzutage sich aber vergeblich umsieht nach den leitenden Gedanken, durch die die vorhandene Wirrnis zu erklären wäre. Viel eher möchten wir letztere zurückführen auf eine Wechselwirkung, die zwischen den verschiedenen Künsten stattgefunden, da ja in Dichtkunst, Malerei, Bildhauerei, Architektur, ja sogar in der Schauspiel- und Tanzkunst neue Ziele ins Auge gefaßt und als allein erstrebenswert hingestellt worden waren. Konnte man den mit außerordentlichem Selbstgefühle vorgelegten Produktionen, die von dem neuen Verfahren Kunde geben sollten, anfänglich nur geringen Geschmack abgewinnen, und benannte man die etwa um 1885—90 sich eröffnende Epoche, um eine bequeme Bezeichnung zur Hand zu haben, mit dem Namen fin de siècle, so war die Gleichzeitigkeit dieser Bewegungen doch so auffällig, daß es wohl begreiflich erscheint, daß sie auch auf eine Kunst Einfluß äußern konnten, die eigentlich durchaus keine Veranlassung hatte, sich ihnen anzuschließen. In der Tonkunst war nämlich gerade kurz vor dieser Zeit eine große, überaus heftige Bewegung zum Abschluß gekommen und man hatte allen Grund, einer friedlichen Weiterentwicklung entgegenzusehen.

Denn die Zukunftsmusik hatte im großen ganzen gesiegt, die von ihr angestrebten Ziele erreicht, und eine Fortdauer der Gärung und Umwälzung erschien keineswegs nötig.

Fragen wir nach den Zielen, die die Zukunftsmusik ins Auge gefaßt hatte, so müssen wir sagen: Sie erstrebte Freiheit und zwar Freiheit von Fesseln, die zum Teil schon Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann und Berlioz gebrochen hatten. Im wesentlichen richtete sich die Bewegung gegen den Geschmackskodex, der vom Leipziger Gewandhaus ausgehend und durch Mendelssohns gefeierte Persönlichkeit und Autorität gestützt, die Kompositionstätigkeit dermaßen einengte, eine frische Weiterentfaltung dermaßen unmöglich machte, daß, sollte überhaupt ein weiterer Fortschritt im Auge behalten werden, diese allzu engen Fesseln gesprengt werden mußten.

Eine nicht zu verachtende Hilfe hatte die vorwärtseilende Zeit gewährt, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch die Herrschaft des Dampfes und der Elektrizität ganz bedeutend geändert, ihre gewaltigen Einwirkungen überall, also auch in den Künsten äußern mußte. Wir fuhren nicht mehr wie Beethoven in der Postkutsche und das Posthorn der Sonate l'adieu, l'absence et le retour konnte nur noch als Erinnerung an Vergangenes auf die Seele wirken. Wir begannen im Zeitalter des Verkehrs zu leben, große Entfernungen für gering zu achten und in großen Reisen nichts Wunderbares mehr zu sehen. So mußte denn auch die ängstliche Beschränkung auf die Haupttonart, der vorsichtige Gebrauch weitgehender Modulationen, der Schreck vor sogenannten harmonischen Kühnheiten, die man gern als geschmacklos bezeichnete, und vor geschärften Dissonanzen verschwinden. Und alles dies um so eher und leichter, als die vorgenannten Meister bereits ganz erhebliche Vorarbeiten geleistet hatten und es sich nur darum handelte, ihre Errungenschaften an die Oeffentlichkeit zu bringen, zum Allgemeingut zu machen und Vorteil von ihnen zu ziehen. Mußte ja doch der von Bach und Händel so lebensvoll gestaltete Kontrapunkt gewissermaßen erst wieder dem frischen Leben der Gegenwart zugeführt werden, da man ihn am liebsten wie eine wohlkonservierte Mumie in seinem bisherigen Zustand belassen und bloß für die strenge Kirchenmusik reserviert hätte. Denn, wie man sich äußerte, stände er der freien Musik fremd gegenüber und werde sich ihr nie gut einfügen! Im freien Satze sollten wir also auf dies so eminent künstlerische Hilfsmittel bloß deswegen verzichten, weil man dasselbe für unveränderlich hielt und sich weigerte, es lebenskräftig zu gestalten und dem modernen Stil anzupassen.

Am heftigsten war im Anfang um Wagner der Kampf entbrannt, und zwar um Tannhäuser und Lohengrin, und wie erbittert dieser sich gestaltete, welch bösartigen Angriffen die damaligen Verteidiger des Meisters ausgesetzt waren, haben die Herren Dirigenten, die zu einer Zeit sich Wagners Dienste weihten, wo ein solches Eintreten viel bequemer und einträglicher war, wohl kaum geahnt. Tannhäuser vollendete seinen 1852 begonnenen Siegeszug durch Deutschland mit der vier Jahre später erfolgenden Aufführung in Berlin; Lohengrin fiel zuerst eigentlich überall durch, gewann aber, als die Aufführungen verständnisvoller und die Sänger mit dem Stil vertrauter geworden waren, die Herzen des Volkes in solchem Maße, daß er an Wirkung seinen Vorgänger nicht nur erreichte, sondern geradezu überholte. Wenn der große Meister dann noch bis zu seinem Tode angefeindet wurde und zu kämpfen hatte, so geschah es, weil er, von dem Erreichten nicht befriedigt, wie Beethoven stets vorwärts strebte, neue Ziele ins Auge faßte und dem Publikum, das inzwischen mit seinem früheren Stile vertraut geworden war, immer neue Rätsel aufgab. Bald nachher änderte sich aber alles dermaßen zu seinen Gunsten, daß nicht nur die echt deutschen und hierdurch so anheimelnden Meistersinger, — nein der gewaltige Ring, über den man so viel und so geistlos gewitzelt und vor dessen riesiger Ausdehnung man so ängstlich zurückgescheut hatte, geradezu populär wurden und nur Tristan und Parsifal noch eine respektierte Ausnahmestellung einnahmen, die aber auch nicht von langer Dauer sein wird. Das Ausland, geraume Zeit feindlich und widerstrebend, wurde völlig für den Meister gewonnen, Bayreuth erhielt den Charakter eines europäischen Kunst-Mekkas und die Einwirkung Wagners auf die gesamte produzierende Musikwelt zeigte sich so deutlich, daß in allen neueren Schöpfungen von Bedeutung, seien es französische, russische, skandinavische, ja selbst italienische und englische, sein machtvoller Einfluß zu spüren ist.

Dieser große und sich immer fühlbarer machende Sieg mußte natürlich auch dem Meister zugute kommen, der als das sichtbare Haupt der Bewegung in Weimar deren Anhänger um sich scharte, solange Wagner im Exil zu leben gezwungen war. Franz Liszt, der, um seine Komponistennatur zur Entfaltung zu bringen, sich nach Weimar zurückgezogen hatte, bewährte natürlich in erster Linie eine große Anziehungskraft all den jungen Pianisten gegenüber, die ihn wie ein Weltwunder anstaunten und seine Unterweisung begehrten. Aber die von 1856 ab veröffentlichten symphonischen Dichtungen, von den Konservativen heftig angegriffen und geradezu verspottet, zeigten den Klarerblickenden, daß Liszt, der als darstellender Künstler sich unzweifelhaft wie ein Genie ersten Ranges erwiesen hatte, auch als Komponist ernst zu nehmen sei und insbesondere in der Anlage seiner großen Orchesterwerke als wirklich genialer Künstler berühre. Gleich Berlioz und dem frühern Wagner bevorzugte er die Programmmusik, der auch

Weber und Mendelssohn in ihren Ouvertüren gehuldigt hatten, und bewies durch die Wahl seiner Stoffe einen ebenso idealen Sinn wie geläuterten Geschmack, indem sie der Verherrlichung durch die Tonkunst würdig erschienen und der musikalischen Behandlung keineswegs widerstrebten.

Die Programmmusik verlangt, wenn sie ihr Ziel erreichen und einen poetischen Stoff tonkünstlerisch umgestalten will, überzeugende Deutlichkeit, und dieser Deutlichkeit müssen natürlich manche rein musikalische Konvenienzen zum Opfer fallen. Natürlich wird die Instrumentation in erhöhtem Maße in Anspruch genommen, werden ihre Mittel gesteigert und geschärft werden müssen, aber auch auf melodischem, harmonischem, rhythmischem Gebiet wird sich die Einwirkung des zu versinnlichenden Stoffes fühlbar machen und besonders die formelle Gestaltung des Stückes nach dem Wesen dieses Stoffes zu richten haben. Die dramatische Opernmusik wird sichtlich in die mehr lyrisch-epische, instrumentale sich hereindrängen und diese durch die dramatischen kühnen Ausdrucksweisen bereichern und umgestalten. In der Komturszene des Don Juan, dem Kerkerquartett des Fidelio, der Wolfschluchtsmusik des Freischütz und verschiedenen unheimlichen, mit harmonischer Kühnheit gestalteten Stücken Marschners hatte sich die Musik bereits vor Wagner Freiheiten gestattet, die nun auch der erzählenden Tonkunst zugute kommen sollten. Wo frappante Gegensätze zu veranschaulichen waren, konnten weit entfernte Harmonien einander gegenübergestellt, wo uns furchtbare Erscheinungen gezeigt wurden, die Dissonanzen wesentlich geschärft werden. Aber auch die Melodik mochte neue, von der alten Theorie kaum gestattete Züge sich erlauben, wenn es, wie in der Faustsymphonie, darauf ankam, den hochaufstrebenden Sinn des Weisen, oder, wie in der Mazeppadichtung, den verzweifelten Ritt des todgeweihten Jünglings darzustellen. Kühnere Modulationen ergaben sich bei angestrebter Frische des Ausdrucks von selbst, sowie, durch die dichterische Unterlage gefordert, eine freiere formelle Gestaltung. Erschien diese bei Liszt, was Gleichmäßigkeit der Verhältnisse und zielbewußte Führung zu Höhepunkten anlangt, einwandfrei, so überraschte der Künstler auch durch eine Neuerung, die wir eigentlich zwar Franz Schubert verdanken, die Liszt aber erfolgreich benutzt und dem allgemeinen Verständnis nahegebracht hat. — In seiner berühmten „Wandrerphantasie" hatte Schubert das Thema des ersten Satzes im dritten zu einem flotten Scherzo umgewandelt, während es uns im Finale als Hauptgedanke eines Fugato entgegentritt. Dieser Anregung war Liszt gefolgt, als er in seinem Tasso die traurige Weise der Gondoliere zu einem höfischen Menuett umgestaltete, um sie schließlich als triumphierenden Huldigungsmarsch erschallen zu lassen, — in den Préludes die Liebesmelodie als Pastorale und schließlich, ganz energisch, als Kriegsmarsch wieder vorführte und in der Faustsymphonie, um Mephisto zu kennzeichnen, alle Themen des Faustsatzes ironisiert und karikiert an uns vorüberziehen ließ. Auch sei nicht vergessen, an seine beiden Konzerte zu erinnern, deren ganzer Inhalt von einem einzigen Rahmen umschlossen wird, sowie an die ebenfalls einsätzige gewaltige h moll-Sonate, bei der er nach dem großangelegten ersten Teil des Hauptsatzes gleich das Adagio einschiebt, um dann mit fugierter Durchführung und Repetition den Hauptsatz zum Schluß zu bringen.

Haben die symphonischen Schöpfungen des Meisters, von denen mehrere übrigens heute ziemlich häufig zur Darstellung gelangen, nicht solche Popularität errungen, wie gewisse Orchesterwerke früherer und auch neuerer Meister, so liegt das an Stileigentümlichkeiten Liszts, auf die näher einzugehen hier der Raum fehlt. Sein aphoristischer, zerrissener Satzbau, sowie eine auffällige Freude an harmonischen Absonderlichkeiten hatten auf die Konservativen störend gewirkt. Bedenklicher will aber vielleicht eine Manieriertheit der Ausführung erscheinen, die sich auf gewisse, überall wieder verwendete Rezepte verläßt. Hierdurch unterscheidet sich Liszt von Wagner, wie auch ganz bedeutend von Berlioz, deren Ausarbeitung in jedem Werk neu und diesem speziell angemessen erscheint.

Anderseits steht uns freilich Liszt durch die glückliche Wahl seiner Stoffe näher als der französische Meister, der manchmal hierdurch abstößt und aus diesem Grunde vielleicht bei uns nicht so heimisch geworden ist, wie es nach seinen früheren großen, in Deutschland errungenen Erfolgen zu erwarten gewesen wäre.

Bekanntlich wollte Berlioz selbst von der Zukunftsmusik nicht das geringste wissen, sprach sich tadelnd über die Lisztsche Schule und die von ihr gewagten Kühnheiten aus und stellte sich Wagner bei Gelegenheit der Tannhäuser-Aufführung in Paris fast feindlich gegenüber. Aber die Weimaraner Zukunftsmusiker und alle, die sich zur neudeutschen Schule (wie sie jetzt genannt wurde) bekannten, rechneten den so uroriginellen Meister, der die moderne Instrumentation in überraschender Schnelligkeit entwickelt und auf den Gipfel geführt hatte, unentwegt zu den Ihren und taten recht daran, da sein ganzes Schaffen oppositionell, von enormstem Fortschrittsdrang beseelt und doch auch wieder positiv anregend erschien und berührte. Auch hat er auf die Anhänger der Schule (insbesondere Bülow, Cornelius, später Saint-Saëns) ganz entschieden und wohl ebenso stark wie Liszt eingewirkt und sind beider Meister Errungenschaften der Kunstentwicklung zugute gekommen. Gleich Wagner haben also auch sie sich siegreich erwiesen gegenüber den Konservativen, die sie von ihrem Platz nicht verdrängen, die freiere Weiterentfaltung der Tonkunst nicht aufhalten konnten.

Versucht wurde dies allerdings mit allen Mitteln und angefeindet wurden Berlioz und Liszt nicht weniger als Wagner. Auch verhielt sich die Kritik auf Jahrzehnte hinaus so reaktionär, daß man heutzutage, wo gerade auf diesem Felde ein ganz radikaler Umschlag erfolgt ist, den damaligen Kunstberichten wie einem unfaßbaren Rätsel gegenübersteht. Aber es war eine Freude damals zu leben, denn man kämpfte für Prinzipien und zwar auf beiden Seiten und wußte, was man wollte.

Uebrigens beschränkten sich die Konservativen nicht auf die literarische Fehde; denn sie stellten für ihre Sache einen praktischen Vorkämpfer ins Feld. Nachdem nur wenige Jahre hindurch die Welt sich mit der Frage der Zukunftsmusik beschäftigt hatte, begab sich ein junger Mann, von Robert Schumann als musikalischer Messias verkündet, zu Liszt und trat, nach freundlichem Empfang in Weimar, dem Leipziger Gewandhauspublikum als Pianist und Komponist entgegen. Es war Johannes Brahms, der anfänglich der Schumannschen Schule zugezählt, später aber, als diese die Mendelssohnsche verdrängt hatte, zu ihrem Haupte erwählt ward. Letzteres geschah wohl in der Hoffnung, Wagner und der gesamten Zukunftsmusik einen Gegner gegenüberzustellen, der ihre Erfolge verdunkeln sollte. Und daß Brahms wie die Schumannsche Schule sich als gegnerisch gesinnt empfanden, erhellt deutlich aus dem in Hans von Bülows Briefen abgedruckten Zirkular, das die hierfür Interessierten im dritten Bande Seite 312 nachlesen mögen.

Auf diese Gegnerschaft, in der Brahms bis zu seinem Tode verblieb, hier einzugehen, erschien nur nötig, weil die Konfusion, die gegenwärtig in den allgemeinen Anschauungen vorherrscht, zum Teil durch das Verkennen dieser gegnerischen Haltung hervorgerufen worden ist. Bezeugt wird sie aber aufs deutlichste durch die intime Freundschaft, die Brahms bis zu seinem Heimgang mit Hanslick, Wagners verbissenstem Widersacher, verband. Daß der betreffende Künstler das vollkommene Recht besaß, einer ihm unsympathischen Richtung gegenüber sich abwehrend zu verhalten, sei hier ausdrücklich anerkannt. Und ebenso, daß unsre Literatur ihm eine reiche Anzahl wertvoller Werke, insbesondere für Kammermusik, verdankt, denen er auch die weiteste Verbreitung zu sichern gewußt hat. — Die Zukunftsmusik aus der Welt zu schaffen, gelang ihm aber ebensowenig, wie der Schumannschen Schule, und so sah man sich, nachdem die erstrebten Ziele erreicht waren, vor die Frage gestellt: Was soll nun geschehen?

* * *

Leider geschah das Richtige nicht. Denn dies hätte sich darin gezeigt, daß die erreichten Resultate zum Nutzen der Kunst ausgiebig verwendet worden wären. Ist allen menschlichen Schöpfungen die unbedingte Vollkommenheit versagt, so waren auch diejenigen, aus denen jene Resultate uns entgegenleuchten, nicht schlackenfrei geblieben, zeigten vielmehr oft genug,

wie mühsam das Neue errungen worden, und ließen vielfach jene formelle Glätte vermissen, die dem auf gebahnten Wegen dahinschreitenden Künstler so leicht wird. Alle neuen Resultate in klassischer Ausdrucksweise und Form zur Geltung zu bringen, wie dies auf bewundernswürdige Weise im Tristan-Vorspiel geschehen ist, wäre als eine lohnenswerte Aufgabe erschienen nicht nur für einen einzelnen, sondern eine ganze Generation von Künstlern und wohl des Schweißes eines Edlen wert.

Es sind auch auf Berlioz' und Liszts Pfaden verschiedene Künstler weitergeschritten und Saint-Saëns hat insbesondere gezeigt, daß die symphonische Dichtung in wohlgeschlossener Form möglich ist, wenn auch zugegeben werden muß, daß er sich leichtere und kleinere Aufgaben gestellt hat, als Liszt. Und ebenso ist auch erwiesen worden, daß die frühere Symphonieform weiter gepflegt und entwickelt werden könne der Programmmusik gegenüber, in der man später das alleinige Heil erblickte.

Anders stand es freilich mit der Oper, denn auf diesem Felde erstarb plötzlich alle Tätigkeit. Tristan insbesondere, der so viel Neues und Ungewohntes bot, daß auch die fortschrittlich gesinnten, von der Notwendigkeit der Wagnerschen Opernreform durchdrungenen Komponisten sich anfangs darin nicht gleich zurechtzufinden wußten, wirkte auf diese fast lähmend und verhinderte sie für eine gewisse Zeit am Produzieren.* Als dann schließlich die sogenannten Wagnerianer hervortraten mit ängstlichen und sklavischen Nachahmungen des späteren Wagnerischen Stiles, brachten sie wenig Wirkung hervor und erfuhren von seiten des Publikums keine besondere Aufmunterung. Mozarts eigentliche Nachfolger waren freilich auch nicht Weigl und Winter gewesen, sondern Boieldieu und Rossini. Zwei durchaus selbständige Meister, die ohne Mozart zu erreichen in ihrer Weise doch sehr originell schufen und die Welt durch Werke wie die Dame blanche und den Barbier von Sevilla bereicherten, deren Lebenskraft noch auf lange Zeit hinaus vorhalten dürfte. Von Mozart waren sie angeregt und befruchtet, schufen aber selbständig und ohne sich ängstlich an ihn anzuklammern. Und dies hatte sie befähigt, als seine vorzüglichsten Nachfolger auf seinen Bahnen weiter zu schreiten und andere, ihrer Begabung angemessene Ziele zu erreichen. Wer in dieser Weise aber Wagner nachzufolgen trachtete, wurde, wenn nicht als Abtrünniger verketzert, doch zum mindesten nicht verstanden und in seinen Bemühungen viel mehr gehemmt als gefördert.

War somit im fortschrittlichen Leben eine Art Stagnation eingetreten, so hatte die Propaganda für Brahms desto größere Fortschritte gemacht. Mit diesem Meister war auch eine Anzahl von Zukunftsmusikern in nähere Berührung gekommen, die sich für seine Werke sehr erwärmten, an deren konservativer Haltung keinen Anstoß nahmen, ihre eigne Sache aber, ohne daß es ihnen vielleicht zum Bewußtsein gekommen, aufs verhängnisvollste gefährdeten. Wunderbarerweise fügte sich auch die Kritik in diesen Zustand, und als dann das Publikum ebenfalls anfing, die Neudeutschen und die Brahms-Anhänger zu vermengen und unter demselben Gesichtspunkt zu betrachten, war natürlich die Konfusion, die noch jetzt in der Tonkunst herrscht, schon damals (etwa um 1880) auf eine recht ansehnliche Höhe gestiegen. Oder soll man es nicht als Konfusion bezeichnen, wenn eine Partei, die im wesentlichen alles von ihr Verfochtene durchgesetzt hat, mit dem von der Gegenpartei aufgestellten Meister gemeinsame Sache macht und weder Kritik noch Publikum die betreffenden Werke mehr auseinander zu halten vermögen? Darf man da nicht kühnlich behaupten, daß die heutige Musik rechts und links nicht mehr zu unterscheiden weiß?

Wenn die neueste Entwicklung der Tonkunst einen für die Kunst gefährlichen Charakter annahm und die Gärung in Permanenz erklärte, so ist es wohl gestattet, auf die vorerwähnte Fusion mit dem ausgesprochenen Gegner der Partei, durch welche die errungenen Siege wieder in Frage gestellt wurden, hinzuweisen, da durch diese unnatürliche Verbindung die nachfolgenden jüngeren Künstler sich leicht zu ungestümerem Gebaren veranlaßt fühlen konnten.

Fragen wir nun, was tatsächlich geschehen ist, so haben wir hierauf schon insoweit geantwortet, als wir sagten, die Gärung sei in Permanenz erklärt, die Revolution des Revolutionierens wegen fortgesetzt worden. Auf revolutionäre Weise waren bisher allerdings alle musikalischen Fortschritte errungen worden. Die große Bewegung, die um 1600 den Einzelgesang und die Oper ins Leben rief, hatte ja an nichts Geringeres gedacht, als die gesamte Arbeit, die in zwei Jahrhunderten die Niederländer, Römer, Spanier und Deutschen geleistet, zu vernichten und als unkünstlerische Barbarei zu bezeichnen. Gegen eben diese Oper, die ihre hohen Ziele aus den Augen lassend ein sinnloser Singsang geworden war, wandte sich dann der Kampf Glucks und seiner Anhänger und zwar mit solcher Heftigkeit, daß dem ausgearteten Kunstgesang ein schmähliches Ende bereitet ward und das dramatische Prinzip wieder zur Geltung kam. Die Zukunftsmusik aber hatte mit Wagner ein viel höheres dramatisches Ziel angestrebt und schon dieses Zieles wegen, aber auch, um überhaupt Raum zu freierer Bewegung sich zu erkämpfen, eine Menge von Fesseln gebrochen, ohne deren Zerstörung die Komponisten, die den Inhalt ihrer Zeit aussprechen wollten und hierfür nach neuen Ausdrucksmitteln suchten, gar nicht die nötige Bewegungsfreiheit sich hätten erringen können. Zerstörung bestandener Bedingungen war also bisher mit dem Fortschritt stets verbunden gewesen und so konnte es begreiflich erscheinen, daß man schließlich beide Begriffe verwechselte. Freilich waren den eben erwähnten revolutionären Bewegungen längere friedlichere Zeiträume gefolgt, in denen die neuen Errungenschaften ausgenutzt und fruchtbar gemacht, und auch weitere in ruhiger Weise erworbene ihnen zugesellt wurden. Unmittelbar war auf eine große Bewegung nie gleich die nächste gefolgt und ohne zwingende Veranlassung hatte man früher keine Revolution in Szene gesetzt.

Hier hätte die Kritik, die in früheren Zeiten sich so gern als Hüterin alter geheiligter Traditionen gebärdet hatte, vollauf Gelegenheit erhalten, sich als Helferin zu erweisen, aber leider versagte sie gerade in diesem entscheidenden Momente. Hatte man ihr früher vorgeworfen, daß sie das lebenskräftige Neue nicht zu erkennen wisse, so eilte sie jetzt womöglich den produzierenden Künstlern voran und verurteilte alle, die noch einigermaßen auf Ordnung und Form sahen, als langweilige Rückschrittsmänner. Wollte man aber in diesem Verfahren einen Fortschritt oder auch nur eine Veränderung ihres früheren Verhaltens finden, so würde man irren. Denn das Publikum wehrte sich nicht gegen das tolle Gebaren der Künstler, akzeptierte bereitwillig den Kultus des Häßlichen, dem sie sich ergaben, und die Kritik — verfuhr nicht anders als früher, und machte eben die Mode mit. Hatte sie es ehemals mit den alten Meistern gehalten und Pietät geheischt für alle Leistungen, die der Zeit getrotzt und lebendig geblieben waren, so trat sie der heillosen Impietät, die sich in der Neuzeit mehr und mehr ausbreitete, leider nicht mit der wünschenswerten Schärfe entgegen. Freilich hatten schon viel früher tolldreiste Zungen sich an Haydn und Mozart herangemacht, aber jetzt gingen sie weiter und weiter, ließen eigentlich nur noch Wagner unangetastet und bewiesen durch ihre albernen Urteile, daß ihnen jeder historische Sinn mangelt, sie also die Bedingungen, unter denen die betreffenden Kunstwerke entstanden, nicht mehr begreifen. Bach wurde allerdings verehrt, weil er äußerst kompliziert erscheint und seine Härten für die Verehrer des Häßlichen etwas Anheimelndes besitzen. Auch kann man sich nicht wundern, wenn diese Bach-Verehrer über die ersten harmlosen Erzeugnisse des freien Satzes die Nase rümpfen, indem sie ihrem überreizten Geschmack zu einfach erscheinen. Gewisse Gedanken mußten aber zum erstenmal ausgesprochen werden, und wenn sie dann später trivial erschienen, so kam es, weil alle Welt sich daran erfreut und die komponierenden Nachfolger sie bis ins Unendliche wiederholt hatten. Gewisse Schlußwendungen, die wir auch bei Bach, und zwar recht zopfiger Art, antreffen,

* Cornelius' Barbier von Bagdad gehörte dem komischen Genre an, war vor dem Tristan entstanden und fiel bekanntlich bei der ersten Aufführung einer gegen Liszt gerichteten Intrige zum Opfer.

waren Zeitbedingungen, unter denen allein das Publikum die künstlerische Darbietung entgegennahm und die mit dem eigentlichen Inhalte nichts zu tun hatten. Von den gegenwärtigen pietätlosen Beurteilern werden diese Nichtigkeiten aber häufig genug für das wesentliche angesehen, während sie vor dem Kern der Schöpfung Auge und Ohr verschließen.

Wie nicht zu leugnen ist, kann auch ein Teil der ausführenden Künstler einigermaßen für das Anwachsen dieser Impietät verantwortlich gemacht werden. Es ist erstaunlich, mit welcher Gleichgültigkeit man oft nicht nur Mozart, nein gegenwärtig auch Beethoven, wenigstens seine früheren Sonaten, herunterspielt, als wären es empfindungsbare, etüdenartige Schöpfungen, bei denen ein möglichst schnelles Abspielen als Hauptziel ins Auge zu fassen ist. Diese Werke sind aber erfüllt von inniger Seelensprache, tiefer Gemütswärme, und wie sollten diese bei derartiger Wiedergabe zu ihrem Recht kommen, wie die Zuhörer an ihnen sich erfreuen können? Zwar steht dies unsinnige Zuschnellspielen im innigen Zusammenhange mit einer Zeit, in der die Kunst Geschäft und das Wort »time is money« ausschlaggebend geworden ist. Aber die Kunst fährt schlecht dabei und könnte erheblichen Schaden leiden, wenn viele ausführende Künstler die großen Werke der Vergangenheit in derselben Weise weiter behandeln wollten.

Hatten wir vorher erkannt, daß nach dem Siege der Zukunftsmusik ein zwingender Grund, in revolutionärer Weise weiter vorzugehen nicht gegeben war, so war uns doch auch nicht verborgen geblieben, daß in den Schwesterkünsten ähnliche Bewegungen sich kundgaben und natürlich sehr leicht auf die Tonkunst einwirken konnten.

Ein eigentümlicher Drang, die Natur in ihrer nackten Wesenheit künstlerisch zur Erscheinung zu bringen und die Verklärung der Natur durch die Kunst als verderblichen Irrtum abzuweisen, ein Drang, den man Verismus genannt hat, ist gleichzeitig in allen Künsten zutage getreten. Zwar lag der Gedanke nahe, daß man unter diesen Umständen überhaupt auf die Kunst verzichten und sich mit dem prosaischen Leben begnügen könne; aber da die verschiedenartigsten Künstler sich in derartigen Schöpfungen versuchten, war man doch genötigt, der Frage nahezutreten und sich eingehend mit ihr zu beschäftigen. Vor allen Dingen fragt es sich, ob dieser Verismus, der natürlich nicht mit Realismus oder Naturalismus zu verwechseln ist, in der Tonkunst m ö g l i c h erscheint. Daß in ihr der Realismus vollauf Platz gefunden von Cavalli, der das Stottern eines Dieners ganz ergötzlich illustriert hat, bis zu Wagners Nachtwächter in den Meistersingern, mag hier nur nebenbei erwähnt werden. Auch ist zuzugeben, daß der Verismus, weit über den alten Realismus hinausgehend, in andern Künsten sich oft mit erschreckender Deutlichkeit kundgetan hat, besonders in der Malerei und Poesie. Hört man in G. Hauptmanns „Hannele“ die Armenhausbewohner oder den Vater des kranken Mädchens in ihrem unverfälschten häßlichen Dialekte reden, so wird man zugestehen müssen, daß in bezug auf die Darstellung der nackten Lebenswirklichkeit kaum weiter gegangen werden könne.

Aber in der Musik kann man dies nicht nachmachen, denn man spricht nicht, man singt, bedient sich also einer idealen Sprache, die für gewöhnlich die Menschen nicht anwenden. Und in der modernen Oper, insbesondere im Wagnerschen Musikdrama, singt man vom Anfang bis zum Ende des Werks. Somit scheint der Verismus in der Oper schon deswegen ausgeschlossen zu sein, weil die Musik als ideale, über die gewöhnlich benützte, hinausgehobne Herzenssprache diesen Verismus überhaupt nicht zuläßt. Sollte er trotzdem Eingang finden, so müßte die Tonkunst vorher in den Stand gesetzt werden, die allernüchternste Prosa auszudrücken, was keineswegs als lockendes Ziel erscheinen will. Es bliebe für den Verismus demnach nur die instrumentale Musik übrig. Und in diese hat er denn auch seinen Einzug gehalten mittels der Programmmusik, in der man plötzlich das allgemeine Heil erblickte und, um deren Deutlichkeit ins Ungemessene zu steigern, der Kunst in einer Weise Gewalt angetan wurde, wie zwei Jahrzehnte zuvor dies wohl niemand für möglich gehalten hätte.

Unbedingt ist der in dieser Beziehung am allerweitesten vorgeschrittene Künstler, von Haus aus in ungewöhnlicher Weise für die Musik befähigt, als Schöpfer sehr kühner, aber höchst interessanter Kunstwerke zu bezeichnen, die insbesondere durch eine hochgesteigerte virtuose, auch in den Kammermusikwerken sich nicht verleugnende Instrumentation fesseln. Aber der Verismus hatte sich seiner bemächtigt und trieb ihn an, und zwar mit zielbewußtem Willen, sich dem Kultus des Häßlichen zu ergeben und der Kunst in bis dahin unerhörter Weise Gewalt anzutun. War bei mehreren Schöpfungen humoristischer Art der so äußerst weit getriebene Realismus einigermaßen durch das Darstellungsobjekt entschuldigt worden, so zeigte sich in späteren, in denen noch Ungeahnteres gewagt wurde, daß der abschüssige Weg nicht verlassen und die große Hoffnung, die uns angesichts dieser Erscheinung aufgegangen war, nicht erfüllt werden sollte. Es schien beinahe als ob ein unheimlicher Trotz diesen Künstler, der für alle seine Darbietungen willige Zuhörerschaft fand und dem besonders die jederzeit oppositionslustige Jugend huldigte, angetrieben hätte, immer tolldreister auf dem eingeschlagenen Pfade weiter zu schreiten, als wollte er sagen: Ihr wehrt euch ja nicht; ihr laßt euch ja alles von mir gefallen! Nun, da will ich doch mal sehen, was man sich alles erlauben kann! Auf diese Art gelangte er denn zu Resultaten, die mit der Musik als Kunst nichts mehr zu tun haben. Denn rein musikalisch lassen sie sich nicht mehr erklären. Und dies ist bei Berlioz, Wagner, Liszt immer noch möglich gewesen, obwohl sie manchmal vor ganz kühnen Wagnissen durchaus nicht zurückgeschreckt sind. Und so gelangte der Verismus auch in die Oper; denn was hier zeitweilig uns vorgesungen wird, wird wohl vor dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts nicht leicht jemand für Gesang gehalten haben. Wie weit wir uns schon von dem, was wir noch vor nicht langer Zeit unter Musik verstanden, entfernt haben, möge die Aeußerung eines jungen Künstlers dartun, der meinte, daß, wenn man die betreffenden Stellen einer gewissen Tondichtung auch nicht rein musikalisch erklären könne, die Idee des Schöpfers doch begreiflich erscheine. Worauf natürlich nur die Antwort zu geben war, daß es bei solcher Sachlage sehr bedauerlich sei, daß der betreffende Komponist gerade die Musik und keine fügsamere Kunst zum Ausdrucksmittel seiner Ideen erkoren habe.

Ist es uns klar geworden, wie der Führer der neuen Bewegung auf solche abschüssige Bahnen geraten konnte und war es dabei immer noch möglich gewesen, sich an seinen früheren, viel wohltuenderen, musikalischer anmutenden Werken zu erfreuen, so werden wir auf diese Genugtuung verzichten müssen, wenn wir uns den Werken derer, die ihm gefolgt sind, zuwenden.

Vor allem überrascht in ihnen die fast durchgängig versagende E r f i n d u n g. Kläglicher und kärglicher, als je, ist sie beinahe ganz eingeschrumpft und die Themen sind als solche oft kaum zu erkennen. Von einer festen und klaren Zeichnung konnte man schon seit längeren Zeiten nichts mehr berichten; gegenwärtig möchte man immer nur acht geben, daß man die angeblichen Hauptgedanken nicht geradezu übersieht. Mendelssohn hatte in seiner späteren Schaffenszeit, durch seine virtuose Kompositionstechnik verführt, auf die Erfindung weniger Wert gelegt und sich oft an ziemlich gehaltlosen Phrasen genügen lassen, um zu zeigen, daß er auch auf diesen unbedeutenden Grundlagen ausgedehnte und wohlgeformte Bildungen aufbauen könne. Und die Schule des Meisters, der es gar sehr an eigenartiger Erfindung gebrach, hätte nur zu gern dieses Beispiel nachgeahmt und die gesamte Melodik damit beinahe zum Versiegen gebracht.* Hiergegen war aber ganz besonders die Zukunftsmusik ins Feld gezogen, deren drei Meister sich

* So war zur Zeit, als der Verfasser das Leipziger Konservatorium besuchte, es bei den jungen Komponisten geradezu Stil geworden, jede einigermaßen sinnlich wohlgefällige Melodie, die etwa einer von ihnen erfunden hatte, als „italienisch“ zu bezeichnen und damit auch zu verfehmen.

mit so unbedeutenden und nichtssagenden Motivchen nie begnügen mochten und zu deren Sieg die frischen und ganz eigenartigen melodischen Bildungen, über die sie geboten und die am deutlichsten uns vielleicht in Tannhäuser und Lohengrin entgegentreten, nicht zum wenigsten mit beigetragen haben. Mit der gegenwärtigen melodischen Dürre ist man also auf den Standpunkt der Mendelssohnschen Schule zurückgekehrt, gegen die im Anfang der Bewegung sich der Hauptkampf gerichtet hatte, und es kann somit hier von keinem Fortschritt, eher vielmehr vom Gegenteile die Rede sein.

Die Harmonik, der Beethoven eine so sorgliche Pflege gewidmet und die er in seiner letzten Periode so eigenartig gestaltet hatte, war dann von Schumann und Chopin dermaßen verfeinert und bis ins kleinste hinein ausgearbeitet worden, daß nach Seite der Intimität eine Ueberbietung unmöglich erschien, wohl aber nach der der Kraft und der frischen Wirkungen. Hierin war an einzelnen Stellen schon Beethoven kühn vorausgeschritten, und Weber wie Schubert hatten sich beeilt, ihm nachzufolgen. Schuberts weitgehende Modulationen haben später den sichtlichsten Einfluß auf Liszt geübt, während die Weberschen Wagnisse ganz ersichtlich auf die Wagnerschen früheren Opern eingewirkt und gewissermaßen der Harmonik des Meisters die Wege gewiesen haben.

In kühnen harmonischen Folgen hat, auf Schubert, Weber, Marschner, aber auch Berlioz und Liszt vorwärtsgehend, die Zukunftsmusik so vieles gewagt, daß eine Ueberbietung kaum möglich schien und man annehmen konnte, man würde dieses Element der Musik nun für einige Zeit in Ruhe lassen. Um so mehr, als man bei der Pflege der Programmmusik auch die Dissonanzen, die für die Darstellung großen Elends und unglaublicher Greuel stärker als je in Anspruch genommen wurden, bereits in früher ungeahnter Weise verschärft hatte. Anderseits war aber in der Polyphonie, die nach längerer Vernachlässigung Mendelssohn wieder zu Ehren gebracht hatte, und später, wie Tristan und Meistersinger beweisen, sogar einen siegreichen Einzug in die Oper hielt, — der Tonkunst eines ihrer wirksamsten Mittel verblieben, das für die übermäßig verbrauchte Harmonik als sehr wertvoller Ersatz angesehen werden konnte.

Weshalb man dies übersah — und schließlich bei der abscheulichsten Kakophonie ankam, ist bloß zu begreifen, wenn wir uns klar machen, daß etwas anderes kaum mehr möglich erschien, sobald man nach wie vor auf Kosten von Melodie und Rhythmus die Harmonie einseitig ausnützen wollte. In dieser Beziehung ist nun, besonders im letzten Jahrzehnt, das Erdenklichste, ja geradezu Unglaublichste geleistet worden. Dreiklänge bekommen wir nur noch selten heute zu hören, da eine Art von dogmatischer Verblendung den jüngeren Komponisten die fortwährende Septimenbenutzung zu gebieten scheint, denen wir, und zwar großen und kleinen, auf Schritt und Tritt begegnen und auch da nicht entweichen können, wo einfache Konsonanzen allein angebracht wären und für die Septimenhäufungen auch nicht der geringste Grund namhaft zu machen ist. Daß auch die Nonen nicht fehlen, versteht sich von selbst, sowie gleichfalls, daß die schärfsten Dissonanzen uns fast stets unvorbereitet überfallen, sehr oft auf ihre Auflösung verzichten und auch nicht selten uns mit stärkster Instrumentation, Posaunen und Trompeten, vorgesetzt werden. Die bekannten Dissonanzen werden außerdem oft in einer Weise alteriert, die sie für maßvolle Musiker unerträglich macht und wodurch die Komponisten einem Ideale von Kakophonie zusteuern, das absolut nicht überboten werden könnte, wenn die rauhe Gegenwart uns nicht auch von dieser Möglichkeit überzeugte. Denn der letzte Schritt über die anscheinend unübersteigbaren Grenzen wurde auch noch getan, die rein musikalisch nicht zu erklärende Diskordanz an die Dissonanzstelle gesetzt, damit aber auch das Gebiet der Musik definitiv verlassen. Melodische Bildungen werden über Akkorden ausgebreitet, die mit denselben in absolut keiner Beziehung stehen und demnach, über ihnen zu liegen, auch keine musikalische Berechtigung besitzen. Quintenfolgen, womöglich gleich zwölf nacheinander und der größeren Eindringlichkeit halber von Blechinstrumenten vorgetragen und mit höchst dissonierenden Kontrapunkten verpfeffert, bleiben uns auch nicht erspart, selbst weit entfernte Harmonien wie D dur und es moll werden uns zu gleicher Zeit (also zusammenklingend) vorgesetzt. Wir könnten noch weitere Beispiele aufzählen, wollen uns aber hieran genügen lassen. Außer der Zerstörungslust scheint hier eine Hyperblasiertheit tätig gewesen zu sein, die an den schärfsten und verwickeltsten Dissonanzen noch kein Genügen fand und infolgedessen sich Klänge aussann, die die Musik nicht kennt und bei gesunder Weiterentwicklung wohl auch nicht wieder verwenden wird.

Nach formeller Schönheit werden wir bei solch allgemeiner Regellosigkeit und Anarchie natürlich auch vergeblich ausschauen und infolgedessen auf die vielen Reize, die bei virtuoser Formgestaltung der Komponist früher entfalten konnte, Verzicht leisten müssen.

Bleibt also, da das rhythmische Element nach wie vor keine besondere Pflege erfährt, nur die Instrumentation übrig, die auffallend bevorzugt, und in welcher auch verhältnismäßig viel geleistet wird. Der Programmmusik zuliebe strebt man außerordentlichste Deutlichkeit an und erreicht sie auch; aber der Gewinn scheint immerhin fraglich und durch zu viele andere Verluste mehr als aufgewogen. Wenn durch vier in kleinen Sekunden nebeneinander liegende und gleichzeitig erklingende Tuben das Geblök einer Schafherde zur Anschauung gebracht wird, so wirkt dies Resultat, obwohl nicht im mindesten musikalisch anmutend, jedenfalls sehr überraschend. Aber was ist eigentlich damit gewonnen? Und kann man sagen, daß durch derartige, wenn auch noch so sehr geglückte Versuche die Tonkunst einer höheren und gedeihlicheren Entwicklung zugeführt werden könne? Den einzigen wirklichen Gewinn davon würde die Oper haben, und zwar vorzugsweise die komische, indem hier, wo die Anschauung des szenischen Vorgangs der Phantasie des Hörers zu Hilfe kommt, die größte realistische Deutlichkeit am Platze ist und der Künstler sich ihretwegen viel eher große und weitgehende Freiheiten erlauben mag, als in der Orchestermusik, indem dort seine Phantasie dieser Hilfe entbehren muß. Mit ungefähr diesen selben Worten hat sich Wagner im Jahre 1859, wo er der Programmmusik entschieden abgeneigt war, dem Verfasser vorliegender Abhandlung gegenüber ausgesprochen und die Vorspiele zu Tristan, den Meistersingern und Parsifal, die zwar Motive der nachfolgenden Werke verarbeiten, aber doch kaum für Schöpfungen der Programmmusik angesehen werden können, scheinen zu beweisen, daß er seine Ansichten hierüber nicht geändert hat. Unsinnige Vermehrung der Mittel ist auch nicht von ihm für seine Instrumentalwerke in Anspruch genommen worden und nur in den Opern und zwar für die Bühnenmusik hat er zuzeiten außerordentliche Mittel gefordert. Weswegen die neueren Komponisten sie aber für die reine Instrumentalmusik benötigen, ist angesichts solcher Meisterbeispiele doch auffällig, und wie sehr dadurch eine Aufführung derartiger Schöpfungen erschwert wird, wird jedem Leser wohl ohne weiteres einleuchten.

All diesen Extravaganzen gegenüber hat leider ein großer Teil der zeitgenössischen Kritik nicht nur geschwiegen, sondern sogar in die Lobtrompete gestoßen und maßvollere Künstler, die diese Mode nicht mitmachten, als langweilige Reaktionäre angegriffen und verdächtigt. Aber auch solid ausgebildete Künstler, die über ein tüchtiges Können geboten, sind von der Bewegung erfaßt worden und haben, während sie früher über Berlioz' und Liszts gelegentliche Seitensprünge ganz erbost waren, sich unglaublich viel mehr von den neueren gefallen lassen. Nicht allein, daß sie vor vielen Dingen, die sie sonst nie durchgelassen hätten, die Augen und Ohren schlossen, sprachen sie dem ganzen Vorgehen sogar eine gewisse Berechtigung zu, die sie auch durch systematische Vorführung der betreffenden Werke bekräftigten und trugen damit zur höchsten Steigerung der gegenwärtig bestehenden Konfusion bei. Denn das musikalische Publikum, dem nun auch solide, in strenger Zucht aufgewachsene Künstler diese Unmusik als Musik vorsetzten, mußte natürlich verwirrt werden und dem gegebenen Beispiel

willig folgend, schließlich auch die Mode mitmachen und das Häßliche für das allein erstrebenswerte Ziel anerkennen.

Es ist kein schönes Bild, das vor unsern Augen sich ausbreitet und einem ideal gesinnten Künstler muß es ein wahres und tiefes Seelenweh bereiten, wenn er Zeuge solcher Zustände in seiner hoch und heilig gehaltenen Kunst zu sein gezwungen wird. Wen als frühe Sonnenstrahlen am Morgen seines Lebens die neugeschaffenen Opern Tannhäuser und Lohengrin begrüßten, dem wird das Herz bluten, wenn er am Abend den qualmigen Nebeldunst wüster Unmusik einatmet und er wird sich vor die Frage gestellt sehen: Soll dies weiter so fortgehen?

Es wird leider so fortgehen, wenn niemand energisch dagegen seine Stimme erhebt, und dies schien beinahe zu fürchten. Einzelne Proteste sind zwar erhoben worden, aber die Gesamtlage der musikalischen Zustände zu schildern, hat noch niemand versucht und doch mußte es geschehen, wenn man die Schäden bloßlegen und zu deutlicher Anschauung bringen wollte. Man glaube um Gottes willen nicht, daß es sich von selbst ändern, gesunde Zustände von selbst auf die kranken und verfaulten folgen werden. Denn die Kunst hat schon bedenklichen Schaden gelitten und die Merkmale dieser Schäden machen sich fühlbar genug. Die jungen Komponisten finden es viel bequemer, ohne Beobachtung von Regeln zu arbeiten und alles hinzuschreiben, was ihnen gerade einfällt; merkwürdig ist es nur, daß sie in der ausführenden Kunst einer anderen Praxis huldigen, natürlich gezwungenermaßen, indem sie sonst weder eine Stimme schulen noch ein Instrument spielen lernten. In der Komposition verstehen sie aber gewöhnlich alles viel besser als die Lehrer und es erscheint wirklich verwunderlich, daß sie diesen nicht gleich von Anfang an den Rücken zukehren.

Was uns übrigens noch schlimmer dünkt, ist der verrohende Eindruck, den ein Kultus des Häßlichen, verbunden mit der Verachtung aller bisher gültigen Traditionen, auf die gesamte musikalische Welt, Laien wie Künstler, hervorrufen muß. Denn diese Entwöhnung vom Schönen, Einfachen und Wohlklingenden kann unmöglich gute Früchte tragen und den bereits merklichen Verfall der Kunst nur noch weiter steigern. Ja, sie könnte, wenn niemand sich wehrte und ihr kein Einhalt getan würde, sogar zum völligen Ruin führen, so daß die Sozialdemokraten, im Fall sie zur Herrschaft kämen und, wie mit allem Bestehenden, auch mit der Kunst aufräumen wollten, bei uns weiter nicht viel zu beseitigen finden würden.

Durch diese Befürchtungen sind vorliegende Zeilen veranlaßt worden; es ist ein Hilferuf, der auf Antwort wartet aus zustimmenden Künstlerkreisen, denn ein einzelner kann anregen, aber nur die Gesamtheit vermag zu wirken. Wer diese Zustände im Lichte des Verfassers sieht, der gebe also seine Zustimmung kund und unterstütze eine Bemühung, die schon spät genug unternommen wird und deren Notwendigkeit hoffentlich vielen einleuchtet! Aber auch gegnerische Stimmen, wenn ihre Auslassungen sachlich gehalten sind, sollen willkommen geheißen werden, denn unter Umständen können sie klärend wirken und zum wahren Fortschritt mit beitragen.

Nur das faule »laisser aller« kann von uns nicht geduldet werden; denn hierdurch wird nichts gebessert, vielmehr die nötige Heilung erschwert, wenn nicht völlig verhindert. Auf dem eingeschlagenen Wege weiter zu gehen ist aber schon deshalb unmöglich, weil es ganz unfaßbar erscheint, wie dieser Zusammensturz des Bestehenden, diese aufs Höchste getriebene Negation noch überboten werden soll. Hier hat nur der positive Aufbau eine Berechtigung, nicht die fortgesetzte Zerstörung.

Die Tonkunst ist das unbestrittenste Gut des deutschen Volkes gewesen und geblieben; denn selbst als die Greuel des Dreißigjährigen Krieges aus Deutschland eine Wüste gemacht und fast alle Kultur weggeschwemmt hatten, war sie unversehrt aus denselben hervorgegangen und einer unsrer größten Tonsetzer, Heinrich Schütz, hat unentwegt ihre Fahne hochgehalten und zu Ehren gebracht. Wahre dir dein teuerstes Gut, deutsches Volk, und laß dich nicht verblenden von Umstürzlern, die nicht den Fortschritt wollen, sondern nur den Umsturz! Von den warnenden Stimmen, die schon früher gegen ein solches Gebaren laut geworden sind, haben wir zwei dieser Abhandlung vorangesetzt. Am treffendsten und mit ganz wenigen Worten hat aber sich ein Mann bereits vor mehr als 1800 Jahren vernehmen lassen, und zwar kein Geringerer als der Apostel Paulus, indem er an die Römer schrieb: Da sie sich für Weise hielten, sind sie zu Narren geworden.

* * *

Nachschrift der Redaktion. Wir eröffnen den Jahrgang diesmal mit einem Kampfartikel. Es hieße Vogel Strauß-Politik treiben, wollte man verkennen, daß gegen den Entwicklungsgang der modernsten Musik eine Opposition besteht, und nicht minder falsch wäre wohl der Glaube, man könne etwa an diesen Widerstrebenden ohne weiteres vorübergehen. Denn, ist die Gegenbewegung auch noch mehr latent, hat sie sich auch noch nicht zu einem geschlossenen Vorgehen zu vereinigen vermocht, so versucht sie sich in einzelnen Aeußerungen tatsächlich um so mehr Geltung zu verschaffen. Ohne daß wir nun zu fürchten brauchten, uns dem Vorwurf der Unbeständigkeit auszusetzen, sind wir der Meinung, daß eine moderne Musikzeitschrift nicht die Pflicht oder auch nur das Recht habe, einem Standpunkt einzig und allein in ihren Spalten Ausdruck zu geben. Wir glauben vielmehr, daß in wichtigen Zeitfragen verschiedene Stimmen gehört werden müssen. Eine freie Aussprache also scheint uns hier der einzig richtige Weg zu sein, und so wollen wir ihn denn auch in diesem Falle ohne Zögern betreten. Gleichwie der Verfasser des vorstehenden Artikels, Felix Draeseke, der bekanntlich seinerzeit in den ersten Reihen der Kämpfer für Wagner und die neudeutsche Schule stand, fordern wir an dieser Stelle auf, zu den hier angeregten Fragen in der „Neuen Musik-Zeitung“ Stellung zu nehmen. Sie erscheinen wichtig genug, vor einer weiteren Oeffentlichkeit erörtert zu werden.

Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von Dr. G. Münzer.

Vorbemerkung des Verfassers. Diese Aufsätze sind nicht für Fachmusiker bestimmt. Sie richten sich aber nicht nur an die weiten Kreise der Dilettantenwelt, der es bei dem heutzutage ebenso eifrig wie allzu einseitig betriebenen technischen Studium an Zeit oder Gelegenheit zur Beschäftigung mit trockenen theoretischen Werken fehlt, sondern überhaupt an alle, die, beim besten Willen, sich der Kunst nähern zu wollen, den rechten Weg nicht finden konnten. — Mit der Veröffentlichung der folgenden Aufsätze kommt der Verfasser überdies dem Wunsche vieler unserer Leser entgegen. In einer Reihe von Vorträgen, die er an der Humboldt-Akademie zu Breslau und an der Lessing-Hochschule zu Berlin hielt, wagte er den Versuch, die Methode, die Lichtwark in seinem berühmten Buche „Uebungen in der Betrachtung von Kunstwerken“ dargetan, auf musikalische Kunstwerke zu übertragen. Der veränderten Materie entsprechend mußte diese Methode im einzelnen freilich modifiziert werden, zumal diese Vorträge vor einem Auditorium von Erwachsenen gehalten wurden. Das Grundprinzip aber: aus der lebendigen Anschauung heraus, nicht durch trockenes Dozieren die Erkenntnis vom Wesen eines Kunstwerks entstehen zu lassen, erwies sich auch so als überaus fruchtbringend.

Es bedarf keiner Betonung, daß es sich im folgenden um keinen „Konzertführer“, deren Nutzen der Verfasser übrigens nicht in Abrede stellen will, handelt. Auch wünscht der Verfasser nicht etwa mit dem Autor des schönen Buches „Die Kunst, in 60 Minuten Kunstkenner zu werden“ in Konkurrenz zu treten. Es handelt sich lediglich um den Versuch — bei

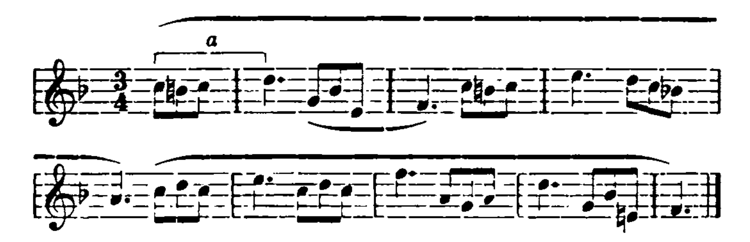
möglichster Vermeidung alles Doktrinären — durch Analysen einfachster wie kompliziertester Werke — allgemeine Begriffe vom Wesen der musikalischen Formen und von dem Grunde der eigenartigen Wirkung der jeweiligen Kompositionen zu entwickeln. Vollständigkeit wurde zunächst nicht erstrebt, um nicht durch Ueberfülle des Stoffes zu verwirren. Der Verfasser hofft vielleicht in einer späteren Fortsetzung das Fehlende — also besonders die kontrapunktischen Formen, das Musikdrama, die Formen der Modernen, — in gleicher Weise behandeln zu können. Nachfolgende Aufsätze berücksichtigen, vom Gassenhauer beginnend, Lied, Tanz, Rondo, Sonate und Symphonie. Mit Absicht wurden allbekannte und viel mißhandelte Werke bevorzugt. Die eingefügten Notenbeispiele werden das Verständnis erleichtern. — Einen wirklichen Nutzen von den Ausführungen wird freilich nur der haben, der sich die Mühe nicht verdrießen läßt, die betreffenden Werke aufzuschlagen. Wer selbst nicht praktisch musikalisch ist — findet leicht einen tastenden Freund, der aushilft.

Die Aufsätze über die Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke hat der Verfasser in vorliegender Form in 9 Hauptabschnitte gegliedert, die er nebst entsprechenden Unterrubriken dem Ganzen als „Inhalt" voraufschicken möchte. Die Aufsätze enthalten:

1. Das Volkslied.

Eine weit verbreitete Ansicht geht dahin, daß es zwei verschiedene Arten von Musik gebe: sogenannte „populäre", verständliche und „schwere", unverständliche, oder Musik für die Aristokraten und solche für die Plebejer des Geschmackes. Diese Trennung in leichte und schwere Musik ist ein Unsinn, der Glaube daran ist aber Ursache, daß so viele die musikalische Kunst als etwas ganz außerhalb ihrer Sphäre Liegendes, für sie Unzugängliches auffassen. Daher muß betont werden, daß es eine Scheidung zwischen einer populären Musik, die jeder verstehen kann, und einer aristokratischen Kunst, die nur Auserwählten zugänglich ist, sozusagen »a priori« nicht gibt.

Es wird vielen wie eine Ueberraschung klingen, daß selbst das kleinste Liedchen, das sie gedankenlos gesungen, gepfiffen oder gebrummt haben, schon ein feines, genauen Gesetzen folgendes „Kunstwerk" ist. Wie die kleinste Blüte, die unbeachtet am Wege steht, regelmäßige Formen, strenge Gesetzmäßigkeit aufweist, so ist auch die kleinste Liedmelodie nicht ein willkürliches, zufälliges Tonkonglomerat, sondern ein nach Gesetz und Maß entstandenes Gebilde. Ja, selbst der „Gassenhauer" ist ein „Kunstwerk". Pfeifen, brummen oder singen wir schnell einmal irgend einen. Meinetwegen das schöne Lied: „So leb' denn wohl, du altes Haus":



Die Melodie stammt von einem jetzt vergessenen Komponisten Wenzel Müller, der 1835 gestorben ist. Er war ein sehr „fruchtbarer" Musiker, er hat 200 Opern und Bühnenmusiken zusammengeschrieben. Aus einer davon, „Alpenkönig und Menschenfeind", hat sich unsere Melodie erhalten.

Sie zählt acht Takte. Diese acht Takte, die jedenfalls „nicht schwer verständlich" sind, möcht' ich bitten, einmal näher zu betrachten. Wir werden zunächst auf dem ersten Viertel des vierten Taktes eine Art von Abschnitt oder Unterteilung empfinden. Die zweite Hälfte der Melodie entspricht in ihrem Bau ganz genau der ersten. Sehen wir uns dann jede dieser Hälften für sich an, so zerfallen sie wiederum in Untergruppen. Die Gruppe der vier ersten Noten (a) kommt viermal vor. Man nennt mit dem technischen Ausdruck zwei solche Hälften „Vordersatz" und „Nachsatz". Und ein solches ganzes in sich abgeschlossene Melodiechen eine musikalische „Periode".

Dieser Gassenhauer erscheint also nun als ein ästhetisches Gebilde. Er ist eine achttaktige musikalische Periode und hat einen je viertaktigen Vorder- und Nachsatz. Beachten wir die Melodie weiter, so finden wir, daß das Gefühl des Abschlusses, d. h. eines befriedigenden, zusammengehörigen Ganzen dadurch herbeigeführt wird, daß sie am Ende in bestimmter Weise auf den Grundton der Tonart zuschreitet. Es ist dies ein Grundgesetz der musikalischen Kompositionen, daß ein Musikstück in der Tonart schließt, in der es begonnen. Dieselbe Gesetzmäßigkeit des Baues, die wir hier fanden, wird uns jedes andere Lied bestätigen. Singen wir z. B.: „Bald graf' ich am Neckar, bald graf' ich am Rhein" —



so finden wir sogar, daß hier der Nachsatz nur eine Wiederholung des Vordersatzes ist. Das Lied könnte „im Volke" entstanden sein. Es ist etwa um 1830 komponiert worden. Der Komponist selbst ist unbekannt, wir irrten aber, wollten wir deshalb glauben, daß diese Volksmelodie, wie andere, deren Väter wir nicht kennen, derart entstanden sei, daß von verschiedenen Personen eine jede ein paar Töne zugesteuert hätte. Die Musikgeschichte kennt eine derartige Entstehungsart von Melodien nicht. Volkslieder werden nicht vom Volke, will sagen von einer Mehrheit gedichtet oder komponiert. Jede Melodie hat vielmehr ihren eigenen Komponisten. Manche Melodien stammen, wie wir schon oben gesehen haben, aus sonst verschollenen Werken. Eine gewisse Tragik aber liegt darin, daß von so manchem Künstler, der nach dem Höchsten seiner Kunst, nach Ruhm und Unsterblichkeit strebte, nichts übrig blieb, als ein paar Volkslieder, die man singt, ohne des Komponisten zu gedenken. Es gab Augenblicksgenies unter den Musikern wie unter den Dilettanten, sie wurden die oft vergessenen Schöpfer solcher durch die Jahrhunderte wandernden, von Tausenden und Abertausenden gesungenen Lieder.

Wir fanden einen Grund für die Faßlichkeit jener Melodien in ihrem Bau. Das Ohr empfand Vor- und Nachsatz als zwei sich entsprechende, gleichartige Teile, so wie das Auge zwei Hälften einer symmetrischen Figur als Ganzes auffaßt; es fand überdies, daß eine Grundidee, ein **Motiv**, durch die ganze Melodie fortklang. Die Melodien erwiesen sich als logische Fortentwicklung eines und desselben musikalischen Keimes desselben „Motives“. Im ersten Liede war es sehr einfach, im zweiten könnte man das Motiv a



noch in die Motive a^1 und b^1 zerlegen.

Allein wie für das Auge, das künstlerisch sehen gelernt hat, die **absolute** Gleichmäßigkeit, die **starre** Wiederholung derselben Figur leicht ermüdend und einförmig wirkt, wie es kleine Abweichungen mit Lust empfindet, so nimmt auch das Ohr schließlich nicht jene einfachsten Melodien, wie sie eben betrachtet wurden, als die schönsten, sondern diejenigen, welche bei aller Regelmäßigkeit doch auch eine gewisse Freiheit zeigen.

Betrachten wir die schwungvolle Melodie zu: „Stimmt an mit hellem hohen Klang“ des 1869 verstorbenen ehemaligen Braunschweiger Hofkapellmeisters Methfessel. Sie enthält neun Takte. Der Vordersatz dieser neuntaktigen Periode ist vier, der Nachsatz fünf Takte lang. Die Verlängerung des letzteren um einen Takt ist dadurch hervorgerufen, daß der Komponist die Melodie zum Schluß wuchtig austönen läßt, anstatt im achten Takte (b) kurz zu schließen.



Es ist leicht zu fühlen, daß dieser verlängerte Schluß schöner ist, als der bei b angedeutete im achten Takte. Um ein Bild zu brauchen. Jene genau achttaktigen Perioden gleichen etwa einem achtteiligen Fliederblättchen. Durch die Verlängerung kam ein Blättchen an der Spitze hinzu. Das Ganze erscheint uns vollkommener. Auch die Gestaltung dieser Melodie im einzelnen ist freier als die der früheren. Sie ist wohl ebenfalls aus einem Grundmotiv entwickelt; — man beachte besonders das sogenannte „rhythmische Motiv“ das hindurchgeht, allein die Ausführung des Grundgedankens weicht von der Anfangsform schon mehr ab. Trotzdem gehört alles zusammen, ja diese Melodie macht sogar noch einen besonders geschlossenen, abgerundeten Eindruck. Wodurch? Man beachte die einheitliche Steigerung der ersten Hälfte und das Herabsinken in der zweiten — und den Schwung, den die Melodie dadurch erhält. Wir werden später sogar Melodien kennen lernen, welche überhaupt ein Entstehen aus einem motivischen Keim nicht nachweisen lassen, und die nur einen ähnlichen „inneren“ Zusammenhang zeigen wie zum Teil schon diese Melodie Methfessels. Die Verlängerung oder auch die Verkürzung einer Periode, sowie ihre Ausgestaltung kann auf die mannigfaltigste Weise zugehen. So einfach das Grundprinzip ist, so mannigfach ist seine Ausführung. In dem Liede: „Es hatten drei Gesellen“ von Briesewitz





haben wir eine zwölftaktige Periode. Der ganze Nachsatz wird hier in etwas veränderter Form als Abschluß (Coda) wiederholt. Die Melodie ist in der Weise entwickelt, daß das zweite Taktpaar (b) aus dem ersten (a) abgeleitet wurde. Ein Motivchen aus dem zweiten Paar, der Auftakt (bei c) geht durch das Folgende hindurch. Es findet sich allenthalben. Auch dieses Lied zeigt uns jenes Prinzip, das in der Musik eine so große Rolle spielt: Das Ohr liebt die Vergleichung des Verwandten, Aehnlichen, aber es vergleicht diese Aehnlichkeit gern am Gegensätzlichen. Vorder- und Nachsatz dieses Liedes sind zusammengehörig, nicht zufällig aneinander gestückelte Melodieteile, aber sie besitzen doch so viel Verschiedenes, daß jedes für sich auch eigene Individualität hat. Auch diese Melodie wird uns, im Vergleich zu den ersten, als die reichere und schönere erscheinen.

Oft wird es nun einem Komponisten nicht möglich sein, den Inhalt eines Textes in **einer** musikalischen Periode zu erschöpfen. Es ergibt sich alsdann von selbst eine Erweiterung der Form durch Aneinanderfügung von zwei oder mehr Perioden, die nun die Liedmelodie bilden. Jede Periode behält dabei für sich ihre Form. Natürlich müssen sie aber zueinander in Beziehung stehen. Als Beispiel mag uns ein aus zwei Perioden bestehendes Lied dienen: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten“,



das Lied, das die Deutschen bekanntlich dann singen, wenn sie am lustigsten sind, weil sie von keinem andern Liede Text und Melodie so genau kennen. Es ist durchaus regelmäßig, man könnte sagen mathematisch konstruiert. Beide Perioden haben dasselbe musikalische Grundmotiv (a).

Wir sehen: das Grundgesetz der Liedmelodie, ihr **periodischer Bau**, wird durch die Verlängerung einer Melodie nicht aufgehoben. Im Gegenteil, die strenge Befolgung dieses Gesetzes verleiht erst größeren Gebilden Verständlichkeit und Klarheit.

Ein altes griechisches Weisheitswort sagt: Gott ordnete alles nach Maß und Zahl. Maß und Ebenmaß, sinnvolle Verhältnisse — sie erschienen uns hier wenigstens als erstes Grundgesetz musikalischer Form und Schönheit. Das lehrte uns schon die Aesthetik des „Gassenhauers“, die Analyse einfachster, leichtverständlicher Volkslieder. Streben wir von diesen einfachsten Grundlagen aus nun höher gegen die Gipfel hin.

(Fortsetzung folgt.)

Der Monatsplauderer.

Saisonbeginn! In der ganzen deutschen Musikwelt regt sich's mächtig. Draußen vergilben die Blätter, sinkt die Natur in den Winterschlaf, aber durch das muntere Volk der Musikanten zieht es wie frisches Frühlingswehen. Die Oper hat überall begonnen. Der Personalwechsel ist vollzogen, die Anpassung an die neuen Persönlichkeiten hebt an, das Einsingen in die neuen Räume, in die neue Umgebung. Leider sind die in jeder neuen Saison jetzt viel häufiger als früher in Kraft tretenden Personalwechsel gewöhnlich der Tod der Novitäten der abgelaufenen Spielzeit. Sie sprengen das stehende Ensemble, und zu Neustudierungen fehlt in der Regel Zeit und guter Wille. Man legt die Partituren ins Archiv und tröstet sich mit hohen Phrasen von der „beklagenswerten Unfruchtbarkeit der zeitgenössischen Produktion“. Aber das alte Repertoire wird durchgeprobt, von ferne winken schon die ersten Novitäten. Heldentenor und Hochdramatische schimpfen weidlich über den modernen Stil, über die Dauerpartien, über das „Hinderni͏sſingen“, wie sie's nennen; die Koloratursängerin ist außer sich, weil „wieder keine Partie“ für sie herausschaut, der Harfenist fragt boshaft den Pauker, ob nicht vielleicht ihre Stimmen vertauscht werden, denn was er da vor sich geschrieben sehe, passe vielleicht für Posaunen und Glockenspiel, aber nur nicht für sein Instrument. Worauf der Kapellmeister erklärt, es sei alles richtig, darin aber liege ja gerade das Originelle, daß man es zunächst nicht spielen zu können glaubt. Der Kapellmeister ist zurzeit überhaupt der Glücklichste unter den Künstlern, hat er doch eben die Verstärkung des Orchesters um 30 Mann über das Normale auf der Direktion durchgesetzt. Und: Masse ist wieder Trumpf. Ohne verstärktes Orchester gibt es anno 1906/07 keinen Opernerfolg mehr. Man spricht sogar schon davon, dieses vollzählige Orchester auch den Wagnerschen Tondramen zugute kommen zu lassen und manche behaupten, daß „Tristan“ und der „Nibelungenring“ die Leute nicht minder berauschen würden wie Salome, wenn man sie mit 16 ersten Geigenpulten spielen wollte.

Und über ein Weilchen, so regt sich's auch unter den konzertierenden Künstlern, diesen wahren Zugvögeln



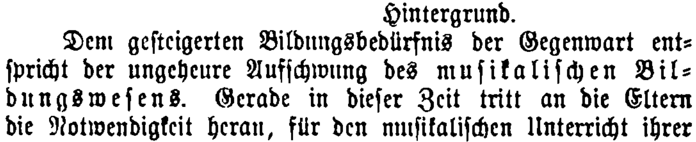
Das Kammermusikensemble der „Deutschen Vereinigung für alte Musik“.
(Text siehe S. 14.)

der Musik. Schon wird das Repertoire aufgefrischt, schon werden die Tourneen und Reiserouten nach Kalender und Kursbuch ermittelt, schon werden die längeren Abende benutzt, um Programme zusammenzustellen. Gute Leistungen tun's heute nicht mehr. Die Mode hat sich jetzt auf das Programm geworfen und fordert ihren schuldigen Tribut. „Stilvoll“ muß alles sein, eine förmliche Stilwut hat die Leute ergriffen, und dabei wird der Stilbegriff ganz äußerlich gefaßt. (Da stellt



Dr. Henry Coward, der Dirigent des Yorkshire Chors.
(Text siehe S. 12.)

z. B. ein Dirigent einen „Shakespeare-Abend“ zusammen, lauter Orchesterstücke, die sich auf Stücke des großen Briten beziehen. Wo aber das geistige Band etwa zwischen Straußens Macbeth und Tschaikowskys „Romeo und Julie“ sein soll, verstehe wer will.) Endlich paukt man fleißig Novitäten ein. Je schwerer je besser. Die alte Scheu vor der Kunst des Lebendigen ist allenthalben im Schwinden begriffen. Das Publikum will Neues und das ist vielleicht das erfreulichste Zeichen im Konzertleben der Gegenwart. Es will wissen, was es mit den Pfitzner, Reger 2c. für eine Bewandtnis hat, selbst auf die Gefahr hin, auch etwas Mißfälliges zu hören. Man will die Musik seiner Zeit leben, man will sich nicht nur mit der mageren Auslese begnügen, welche ein beschränktes Virtuosentum aus den Schätzen der Vergangenheit getroffen hat. Versunkenes und Verklungenes, wenn nur Lebensvolles steigt wieder ans Licht empor, aus allen Winkeln scharrt man neue, bisher verborgene Werte. Unsere Konzerte sind nicht nur Stätten der Unterhaltung und Erholung, sondern auch der Bildung, der geistigen Sammlung. Wenigstens treten die Konzerte, die dem bloßen Amüsement dienen, immer mehr in den Hintergrund.



Dem gesteigerten Bildungsbedürfnis der Gegenwart entspricht der ungeheure Aufschwung des musikalischen Bildungswesens. Gerade in dieser Zeit tritt an die Eltern die Notwendigkeit heran, für den musikalischen Unterricht ihrer

Kinder zu sorgen. Auch die Musikinstitute und Privatlehrer eröffnen jetzt die Saison. Man lockt mit Methoden, Namen, Preisen. Die Laieneltern spüren die Qual der Wahl. Ueber den Vorzug dieser oder jener „Methode“ werden sich nicht mehr viele den Kopf zerbrechen. Man weiß, daß nach allen möglichen Methoden begabte Leute vorzügliche Sänger, Pianisten, Geiger geworden sind. Auf Namen allein kann man sich nicht verlassen. Berühmte Sänger und Instrumentalisten sind noch lange nicht tüchtige Lehrer ihrer Kunst. Dazu gehört auch noch ein pädagogisches Talent, das mit persönlicher Virtuosität noch lange nicht Hand in Hand geht. Also — zum Berufsmusiklehrer! Auch da gibt es Skrupel und Zweifel. Gewöhnlich läuft man dem Erfolge nach. Hat ein Lehrer, der jahrelang still im Verborgenen sein Dasein fristete, das Glück gehabt, ein großes Talent in die Hand zu bekommen, das dank natürlichen Anlagen ein großer Künstler wird, gleich sieht alle Welt in ihm den Wundermann, der aus tauben Steinen den Funken des Genies schlagen kann. Und weil die meisten Talente den berühmten Lehrern zuströmen, teils um sich ihre Schüler nennen zu dürfen, teils um von ihnen künstlerisch zu profitieren, so gehen aus den berühmten Schulen wiederum viel berühmte Schüler hervor, die ihren Meister loben. Ich habe manchen vorzüglichen Musiklehrer gekannt, der mir klagte, er bringe es nur darum nicht vorwärts, weil die berühmten Kollegen das beste Schülermaterial an sich ziehen und mit Unbegabten lasse sich nicht viel anfangen. Dies zur Erklärung dafür, daß der berühmteste Lehrer mit den größten Erfolgen nicht immer der tüchtigste ist. Man lasse sich also nicht blenden. Aber für welchen Lehrer soll man sich also entscheiden? Der Spargeist rät: zum billigsten. Der Protzengeist rät: zum teuersten. Die Konkurrenz hat auf dem Musiklehrermarkte ein derartiges Unterbieten hervorgerufen, daß in Großstädten alles Ernstes Klavierlehrer die Stunde für ein Vesperbrot, für eine Schale Kaffee zu erteilen sich bereit finden lassen. Sie ist natürlich auch danach! Kommt ein Musiklehrer in die unglückliche Notlage, Stunden zu jedem Preis zu übernehmen, so wird er dafür die Qualität des Unterrichtes herabsetzen. Er wird seinen Einsatz an geistiger Kraft, er wird die Dauer der Stunde beschränken und niemand kann ihm das für übel halten. Darum vermeide man es im eigenen Interesse, mit dem erwählten musikalischen Mentor um den Stundenpreis knickerisch zu handeln.

Unsere ganze musikalische Erziehung leidet übrigens an einem großen und folgenschweren Manko. Sie ist vorwiegend eine nachschaffende, keine rezeptive. Wir lernen ein Tonstück spielen, wir lernen aber fast nie, es genießen. Uebungen im Musikhören müßten darum überall die Uebungen im Musiktreiben ergänzen. Jetzt geschieht jene Uebung ganz planlos, autodidaktisch durch Opern- und Konzertbesuch: daher die unglaubliche Unsicherheit des Urteils, wie sie fast überall, und selbst unter geschulten, d. h. eben ganz einseitig geschulten Personen anzutreffen ist.

Die neue Saison ist da! Aus der Natur zurückkehrend, wenden wir Städter uns mit neuer Frische der Kunst zu. Und darum soll sie uns mehr sein als ein hehres Winteramüsement, darum sollen wir in ihr geradezu ein Gegenbild des Naturgenusses sehen. Kunst ist gesteigertes Naturerleben, kondensierte Erkenntnis unseres Menschentums. Kunst ist kein Vorwand bloß für gesellige Zusammenkünfte, kein schönes Spiel und holder Zeitvertreib, sondern eine große Lebensmacht, ein geistiges Bedürfnis, eine der suggestivsten Nährquellen der Phantasie. Ein unmusikalischer Mensch, ein armer Mensch! Wobei ich unter musikalisch nicht etwa nach dem Sprachgebrauch denjenigen verstehe, der ein Instrument beherrscht (wie viele unmusikalische Virtuosen gibt es doch!), sondern einen, dessen Organe offen sind für die seelische Wirkung der Töne, den eine Musik jauchzen und trauern machen kann, dessen Gemüt auf jeden ihrer Reize reagiert. Streben wir in diesem Sinn uns musikalisch zu entwickeln, vom Gaukelspiel der Technik hinweg den Werken zuzustreben, worin bedeutende Persönlichkeiten die Fülle ihres Gemütes, ihrer inneren Anschauung niedergelegt haben. Lassen wir endlich auch in unserem Leben, in unserer Musikkultur die neue Saison beginnen, die nur das Große, Edle und Echte anerkennt. Ist der Tag der Erfüllung nahe? Geht die rotbrünstige Morgenröte einer besseren Zeit schon „her durch die trüben Wolken“? Oder ist es Menschenlos, ewig zwischen den Extremen hin und her geworfen zu werden? Fragen und kein Ende! Der Prolog ist aus und „das Spiel kann beginnen“.

Dr. Richard Batka.



Marcella Pregi. Phot. Dr. Székely, Wien. — Alice Barbi. Phot. J. Löwy, Wien. — Lula Mysz-Gmeiner. Im Besitze des Rechtsanwalts Hugo Faißt, Stuttgart.

Zum Artikel: Das neue Lied und seine Sängerinnen. (Text siehe S. 15.)

Dr. Henry Coward und der Yorkshire Chor.

(Porträt hierzu siehe S. 10.)

Der Yorkshire Chor hat als erste englische Chorvereinigung soeben Deutschland besucht. In Düsseldorf, Köln, Frankfurt ist er aufgetreten. Es ist deshalb sicherlich manchem erwünscht, einiges über den Chor und seinen interessanten Dirigenten zu hören. Coward wurde 1849 in Liverpool geboren. Sein Vater, ursprünglich Arbeiter in einer Messerfabrik in Sheffield, war Wirt geworden; er sang und spielte den Banjo dazu und hatte in seinem Gasthaus einen Musiksaal und musikalische Unterhaltungen. Nach seinem frühen Tod zog die Familie nach Sheffield. Der Knabe kam unter die Aufsicht seines Onkels, eines Messerschmieds. Dieser nahm ihn mit acht Jahren aus der Schule und gab ihn in eine Messerfabrik in die Lehre. 14 Jahre brachte H. Coward auf dem goldenen Boden des Handwerks zu, ohne einen Arbeitstag zu versäumen; er gewann viele Preise und war zuletzt so geschickt, daß er 60 Mk. für ein Dutzend Messer — einen sehr hohen Preis — erzielte. In seinen Mußestunden aber beschäftigte sich der Knabe und Jüngling mit Dingen, die seinem Herzen näher lagen. Die Sheffielder Arbeiter schmücken ihre Arbeitsräume gerne mit Bildern aus illustrierten Zeitschriften. Die Betrachtung einiger alter Schlösser, die Cromwell seinerzeit zerstört hatte, trieb ihn zu der Frage, wie kam es, daß Cromwell so große Taten vollbrachte? „Seinen Verstand hat er gebraucht," antwortete ihm ein alter Arbeiter. Das reizte den Knaben zum Nachdenken und spornte ihn an, mit seinem Pfunde zu wuchern. Auf dem Weg zur Fabrik las er die Annoncen an den Häusern und die Plakate und lernte so buchstabieren, keine so leichte Sache im Englischen und für einen Knaben, der kaum ein paar Jahre auf der Schulbank gesessen hatte. Auf ähnliche Weise lernte er die Stenographie. Morgens vor und nachts nach der Arbeit saß er über den Büchern, die er sich nebst den nötigen Kerzen von seinem Taschengeld kaufte. Seine Familie hielt zwar nicht viel auf die Bücherweisheit, der Sohn aber um so mehr. Namentlich die Dichter, Milton und andere, interessierten ihn und er verfaßte auch selbst Gedichte, die er freilich später verbrannte. (Das Dichten ist, nebenbei bemerkt, in England nicht minder eine Lieblingsbeschäftigung der Jugend, wie in Deutschland, so trocken auch die reisenden Engländer dort erscheinen mögen.) Die Musik zog den Knaben besonders an. „Worin besteht denn dein Vergnügen?" fragte ihn eines Tags sein Lehrmeister. „In der Musik," antwortete er. „Du kannst ebensogut gleich zum Teufel gehen," meinte dieser, „als vorher noch Musik lernen." Es gibt in England noch heutzutage eine ziemliche Anzahl von Fanatikern, die die Musik, überhaupt alle Kunst, für Teufelswerk erklären. Aber der junge Coward ging seines Wegs unbeirrt weiter und fürchtete sich nicht, und es führen bekanntlich viele Wege nach Rom. Wenn eine Opern-Gesellschaft das Theatre Royal einnahm, war er auf dem Olymp zu finden, und da er ein gutes Ohr und Gedächtnis besaß, so hatte er bald einen Schatz von Opernmelodien gesammelt. Am Sonntag ging er regelmäßig in die Sonntagsschule. Religiosität ist ein starker Zug im Charakter Dr. Cowards. „Sie haben ein tüchtiges Stück Arbeit vor sich," sagte ihm einmal ein Komiteemitglied mit Rücksicht auf ein eben beratenes Festprogramm. „Womit werden Sie beginnen?" „Mit Gottes Hilfe," antwortete der Dirigent. In der Sonntagsschule hatte er zum Lehrer einen Mann von trefflichem anziehenden Charakter, der früher erster Geiger in Provinzialtheatern gewesen war. Er gab dem Knaben Violinunterricht, den einzigen Unterricht, den Dr. Coward je genossen hat. Henry übte mit großem Eifer und sang außerdem im Kirchenchor mit, er besaß (nach unparteiischem Zeugnis) eine prächtige, starke Sopranstimme.

Auch trat er in die Tonic Sol Fa-Klasse ein, machte erstaunlich schnelle Fortschritte, bestand die vorgeschriebenen Examina und wurde bald als Lehrer angestellt. Mit 18 Jahren dirigierte er ein größeres öffentliches Konzert, wozu er die aus jungen Handwerkern bestehende Klasse herangebildet und aufgemuntert hatte. Rombergs Vertonung der „Glocke" wurde mit Orchester aufgeführt. Der Erfolg war, wie die „Musical Times" damals bezeugte, künstlerisch sehr zufriedenstellend, aber es dauerte geraume Zeit, ehe sich der unerschrockene und unermüdliche junge Dirigent an ein zweites Konzert wagen konnte. Das Defizit (500 Mk.) mußte zuvor bezahlt sein.

Im 22. Lebensjahr entschloß sich Henry Coward, der Messerschmiedekunst Lebewohl zu sagen, um sich einer andern zu widmen, bei der das Schleifen und Feilen keine geringere Rolle spielt: er wurde Schulmeister. Dieser Berufswechsel war ein großes Wagnis, da er sich die nötigen Kenntnisse erst erwerben mußte, und kostete ihm starke pekuniäre Opfer. Er fand eine Anstellung als pupilteacher (Schulmeisterlehrling = Präparand) mit 400 Mk. im Jahr. Der Hauptlehrer war ein bequemer Mann und überließ dem strebsamen Jüngling fast die ganze Arbeit. Die Empfehlung des Schulinspektors verschaffte ihm das Jahr darauf eine Lehrerstelle in einem Dorf. Er wurde schließlich Vorstand einer Volksschule in Sheffield und dann Hauptlehrer an der Free writing school (Freie Schreibschule), einer Vorschule der Grammar-school (Gymnasium), mit einem Gehalt von 5000 Mk. Als diese Schule aus Administrationsgründen geschlossen wurde, erhielt er eine Abschlagssumme von 2000 Mk. Nach 17jährigem Dienst im Schulamte beschloß er, nun im 39. Lebensjahr, sich gänzlich der Musik zu widmen. Während dieser Zeit hatte er sich selber zu seinem neuen Beruf herangeschult. Fünf Jahre lang gönnte er sich nur fünf Stunden täglichen Schlaf. Er studierte namentlich die exakten Wissenschaften, Physik, Physiologie 2c. und bestand darin Examina. Er erhielt ein Stipendium für die Schule der Naturwissenschaften in South Kensington, verzichtete aber darauf und machte das Maturitätsexamen für die Universität Oxford und im Verlauf der vorgeschriebenen Jahre die Examina für das Baccalaureat und das Doktordiplom in der Musik an dieser Universität. (Besuch der Universität ist für diese Examina nicht nötig.) Er war der erste Sheffielder, der zu solchen Ehren kam, und die Musikfreunde der Stadt beschenkten ihn mit Doktorhut und Talar, die ihm der Bürgermeister feierlich überreichte. Seine Methode des Studierens bestand in der Hauptsache in der Analyse der Werke der großen Meister der Musik nach Anleitung von Büchern und in der inneren Verarbeitung der Ergebnisse seiner Beobachtungen und Untersuchungen. Alle diese Jahre hindurch war er als praktischer Musiker tätig, als Dirigent von Kinder- und gemischten Chören und Orchesterklassen, als Gesanglehrer, Musterlehrer und Dozent. Er wurde beauftragt, Vorlesungen über den Gesangunterricht an Elementarschulen zu geben, und der Schulinspektor Sheffields führte die große Leistungsfähigkeit der Lehrer und Schüler der Stadt im Gesang auf seine Anregungen und Bemühungen zurück. Ein besonderes Ereignis war und ist für ihn stets die Versammlung der Sonntagsschulkinder und Lehrer im Norfolk-Park, wobei Choräle, Kinderchöre und große Chöre, wie das Halleluja aus dem Messias und das Gloria aus Mozarts 12. Messe gesungen werden. Die großartigste Veranstaltung dieser Art fand im Mai 1897 statt, im Jubiläumsjahr der Königin Viktoria, als sie Sheffield besuchte. Sie vergoß Tränen der Rührung

Handschriften berühmter Musiker: Beethovens Waldstein-Sonate (erste Seite der Originalhandschrift).

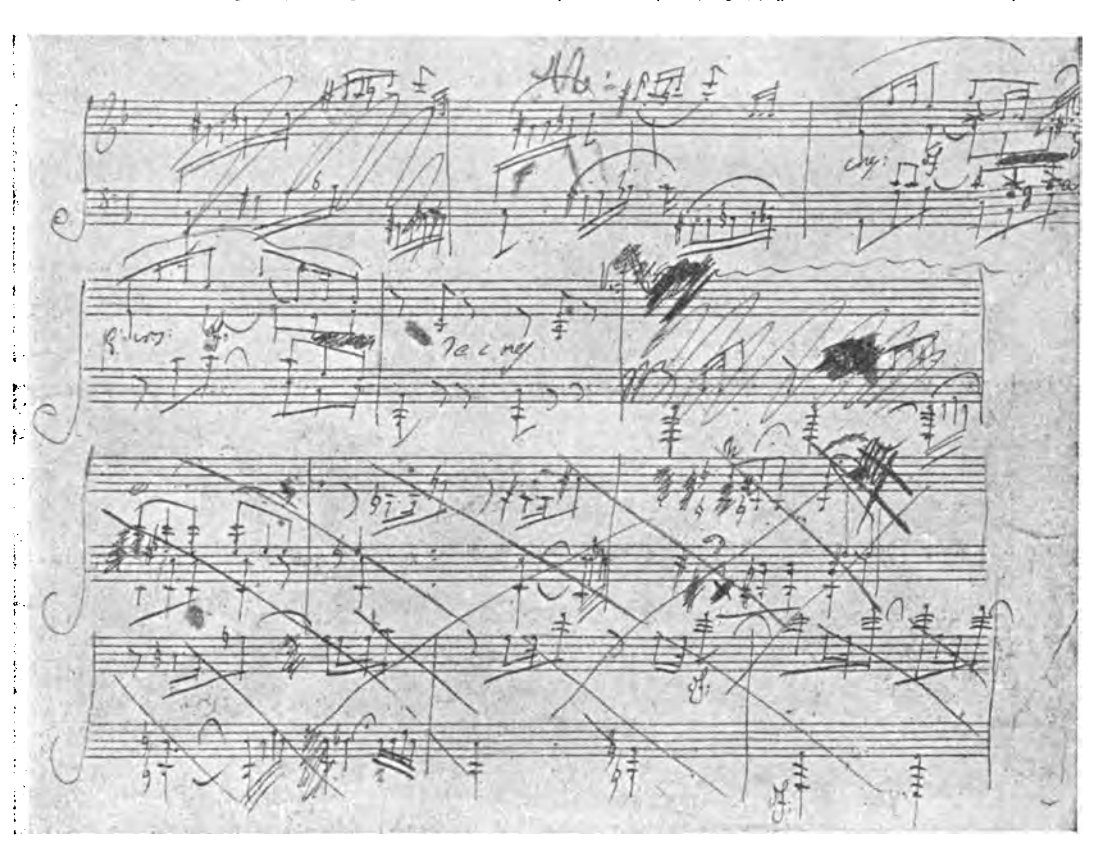
(Text siehe S. 18.)

während des Gesangs der ungeheuren Kinderschar. Dr. Coward dirigierte diesen Chor von 50000 Lehrern und Schülern von einer erhöhten Tribüne aus, die in einer Ecke des Platzes errichtet war, damit er der Königin nicht den Rücken zuzukehren brauchte. Trompetenstöße kündigten den Anfang eines jeden Stückes an. Der Dirigent schwang einen großen Stab, an dessen Spitze ein weißes Fähnchen wehte, und sein straffer Takt hielt den Chor wundervoll zusammen.

Dr. Coward hat sich auch als Komponist von Kantaten, Chören, Schulliedern und Choränlen einen sehr geachteten Namen gemacht. Von seinem Choral „Jesus hoch und heilig“ wurden eine Million Exemplare verkauft, die Kantate „Helden des Glaubens“ wurde 1895, die Chorballade „Tubal Cain“ 1899 in Sheffield herausgebracht. Zurzeit ist er Dirigent von Oratorienvereinen in Sheffield, Newcastle und Barnsley, Chormeister des Sheffielder Musikfests und Dirigent der Musikfeste in Huddersfield und Southport, Gesanglehrer an der Grammar-school, der höheren Töchterschule (300) und des Schullehrerseminars, Dirigent des Sheffielder Orchestervereins und Dozent an der Universität. Daneben fungiert er noch bei vielen Gesangswettstreiten als Schiedsrichter und Dirigent und hält ab und zu besondere Vorträge. Er ist mit Wort und Feder gewandt. Fünfzehn Jahre lang war er der Kritiker des Sheffield Independent.

Henry Coward lebt sehr einfach, er raucht nicht und trinkt keine geistigen Getränke, aber an Humor und Sinn für alles Schöne fehlt es ihm deshalb nicht. Die übertünchte Höflichkeit der Gesellschaft ist ihm fremd, er geht gerade auf sein Ziel los, aber er ist ein zuverlässiger Freund, und man kann sich darauf verlassen, daß er keine Mühe scheut, einen Dienst zu erweisen und einer würdigen Sache emporzuhelfen. Körperlich ist er äußerst rüstig; ich sah ihn einmal, als er sich eines unvorhergesehenen Zufalls halber in einem Landstädtchen verspätet hatte und kein Wagen zu bekommen war, mit einer Schnelligkeit ins Konzert rennen, die seine Begleiter weit hinter sich ließ, nur um zur Minute an seinem Pult zu stehen. Seine Laufbahn kennzeichnet die hervorstechenden Eigenschaften eines Mannes, der, alle Hindernisse überwindend, aus sich selbst geschaffen hat, was er ist und kann. Er besitzt außerordentliche, zielbewußte Energie, eine zähe Ausdauer und unermüdliche Arbeitskraft. Seine Grundsätze sind: „Lerne zu arbeiten und zu warten. Narren und Kinder sind in der Eile.“ „Sie sind ein Zauberer,“ sagte ihm einmal ein Bewunderer. „Ganz recht,“ antwortete er, „aber vergessen Sie nicht: Was der Zauberer aus dem Hut nimmt, hat er vorher hineingetan.“ Sein Enthusiasmus ist großartig und seine Hingabe an seine Ideale unzerstörbar, aber er plant mit gesundem Menschenverstand.

Es ist nicht zu verwundern, daß eine solche Persönlichkeit sich Vertrauen in weiten Kreisen und die Hilfe tüchtiger Gesinnungsgenossen erworben hat. In seinen Unternehmungen und in den Proben zeigt sich der ganze Mann. Er versteht es, Sympathie zu erwecken, seinem Willen unterzuordnen und Enthusiasmus einzuhauchen. Bald singt er eine Phrase vor, bald macht er eine humorvolle Anmerkung, bald appelliert er an den Ehrgeiz, bald zankt er ganz gehörig, bald erklärt er durch ein überraschendes Gleichnis oder direkte Auseinandersetzung. Die Originalität seiner Gedanken fesselt und überzeugt, enthusiastisches Lob ermuntert die Sänger. Er entdeckt mit schnellem Blick die Ursache irgendeines Fehlers und das, was nottut, ihn zu verbessern. Wegen Kleinigkeiten hält er die Sänger nicht auf, aber wie er viel gibt, so verlangt er auch viel. Er läßt vielleicht einen Satz der Aussprache wegen wieder und wieder deklamieren, oder des Ausdruckes wegen ein Wort, oder des Rhythmus wegen einige Takte ein dutzendmal wiederholen, aber wie alle hervorragenden Dirigenten hütet er sich, zu langweilen und zu ermüden. Die größte Sorgfalt widmet er dem Ausdruck, dem sinnlichen und dem geistigen, und dies ist in England um so seltener und so wertvoller, weil der Engländer im allgemeinen zwar nicht kalt, aber zurückhaltend und gemessen ist und sich nicht aus der Fassung bringen lassen will. Die Kritik eines Freundes, der einer Probe beiwohnte, brachte ihn dazu, auf Vortrag, Schönheit des Stimmenklangs, Farbe, Stimmung, Empfindungswechsel zu bringen. „Sehr geschickt gemacht,“ sagte dieser, „und sehr sauber, aber Singen kann man's nicht heißen.“ — Die Taten, die den Ruf der Yorkshire Chöre unter Dr. Coward in die weitesten Kreise und zur höchsten Höhe getragen haben, sind das letzte Musikfest in Sheffield 1905, der Besuch der Sheffield Choral Union in London im April 1904 (Kruse-Fest, „Traum des Gerontius“, Beethovens IX. Symphonie) und das Auftreten der Leeds Choral Union im Mr. Wood's Symphoniekonzert im letzten März („Gesang der Parzen“ von Brahms, „Taillefer“ von R. Strauß und Beethovens IX. Symphonie). Felix Weingartner, der das Sheffielder und das Krusesche Musikfest dirigierte, sagte mir, daß er noch keinen Chor gehört habe, der dem Sheffielder gleichkomme. Die Tonschattierungen seien wundervoll. Allgemein war die enthusiastische Anerkennung des Ebenmaßes des Tons, der Ausgleichung der Stimmen, des Glanzes und der Fülle des Klangs, der Wucht und der Sanftheit, der deutlichen Aussprache und der Geschmeidigkeit des Ausdrucks im Zarten und im Starken.



Handschriften berühmter Musiker: Beethovens Waldstein-Sonate (Seite 28 der Originalhandschrift).
(Text siehe S. 18.)

Der Chor, mit dem Dr. Coward in Düsseldorf, Köln und Frankfurt den „Traum des Gerontius“ von Elgar, den „Messias“ und ausgewählte Chöre und Madrigale aufgeführt hat, zählt 300 Mitglieder und ist je zur Hälfte aus solchen der Sheffield und der Leeds Choral Union zusammengesetzt. Sie gehören allen Klassen der Gesellschaft an. Doktoren, Advokaten, Lehrer, Bankiers, Kaufleute und bessere Handwerker mit ihren Frauen und Töchtern sind darunter. Von der besseren Gesellschaft beteiligen sich die Frauen in größerer Anzahl als die Männer. (Comme chez nous. Red.) Diese Chöre haben gewöhnlich 7 Monate hindurch einmal in der Woche Proben, aber für Feste und außerordentliche Gelegenheiten wird nach Bedarf extra geprobt, so daß oft mit kurzer Unterbrechung das ganze Jahr ausgefüllt ist. Weingartner sagte von dem Sheffielder Festchor: „Sie haben allerdings zweimal so viel Proben wie unsere Chöre.“ Jedes Werk wird zuerst durchgesungen und dann im einzelnen durchgenommen. Da die Mitglieder alle sehr tüchtige Blattleser sind, so hat dies auch bei einem neuen Werk keine Schwierigkeiten. An Mitgliedern fehlt es nicht, im Gegenteil, solche, die es werden wollen, sind im Ueberfluß vorhanden und die Auswahl zur Füllung eines offenen Platzes ist keine leichte Sache. Zum Chor des Musikfestes in Sheffield (350 Mitglieder) im Jahre 1902 meldeten sich 650 Sänger. Das Examen bestand aus Stimm-, Melodie- und Taktprobe. Das Komitee saß hinter einem Schirm, und jeder Kandidat hatte eine Nummer. Die Proben dauerten 3 Wochen.

Folgende 3 Aufgaben hatten die Sänger vom Blatte zu singen:

1. Der C-Dreiklang wird angeschlagen, worauf der Kandidat ohne Begleitung im Tempo M = 76 ♩ zu singen hat:





Aufgabe 1 soll hauptsächlich zur Prüfung der Stimme dienen, Aufgabe 2 zur Prüfung hinsichtlich der Auffassung des melodischen Elements und des Treffens der Töne, Aufgabe 3 zur Prüfung für Takt und Rhythmus. Daß die Aufgaben zum Teil ineinander übergreifen, ist selbstverständlich und sicher nicht zum Schaden für die Beurteilung des Prüflings. Nr. 1 ist von Dr. Coward, Nr. 2 und 3 von Dr. Mc Naught gesetzt worden.

Das Sheffielder Musikfest wurde von Dr. Coward im Jahre 1895 durch eine Festaufführung des „Elias" ins Leben gerufen und wird seit 1896 alle drei Jahre abgehalten. Was den Chorgesang betrifft, hat es das Fest von Leeds überflügelt. Das letzte Sheffielder Fest im vorigen Jahr (u. a. Berlioz „Faust", Mozarts Requiem, Schumanns „Paradies und Peri", Weingartners 8stimmige Chöre, „Das Haus der Träume" und „Sturmlied", der Sheffield Choral Union und Dr. Coward gewidmet — Beethovens „Eroika" ꝛc.) war sehr großartig. Das Leeds-Musikfest, bis in die neueste Zeit das bedeutendste der englischen Musikfeste, datiert vom Jahr 1858 und wurde seit 1874 alle drei Jahre gefeiert. Händel, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Brahms sind dort und in Yorkshire überhaupt heimisch. Die industriereiche Grafschaft Yorkshire gilt als die Heimat des Chorgesangs in England. Er blüht nicht nur in den großen Städten Leeds, Sheffield, Hull, Bradford, Huddersfield, sondern auch auf dem Lande. Der Gesang ist dort von alters her eine Sache des Volks. Die Spitzen der Gesellschaft, die Aristokratie, die Rittergutsbesitzer und die Fürsten des Handels und der Industrie, die städtischen Behörden interessieren sich allerdings für die großen Feste. Sie geben nicht nur finanzielle Hilfe durch Subskription und Beteiligung an Garantiefonds, sondern auch soziale durch Einladung von Freunden auf ihre Landsitze und sie beteiligen sich tätig an den Komiteearbeiten. Aber die großen Oratorienvereine, die große Zahl der kleineren gemischten Chöre, Männerchöre (solche mit Alt und solche mit Tenor als oberster Stimme) erhalten sich selbst. Sie rekrutieren sich meist aus den zahlreichen Gesangsklassen, die die Arbeit des Schulgesangs fortsetzen. In diesen wird das Vomblattsingen eifrigst betrieben, meist nach der Tonio Sol Fa-Methode, die auch Dr. Coward für die wirksamste zur Schulung eines tüchtigen Chorsängers hält.

Dem Yorkshireman wird gewöhnlich das Prädikat sturdy (handfest, herzhaft) beigelegt. Sein Dialekt ist vokalisch breit und konsonantisch kräftig. Der demokratische Geist und das Gefühl der Unabhängigkeit sind stark entwickelt. Die Aufopferungskraft dieser Sänger und Sängerinnen und ihrer Dirigenten, geboren aus der Freude am Gesang und der Liebe zur Musik, ist ebenso bewundernswert wie liebenswürdig, und vor der Begeisterung, die sich an den edlen Werken der Musik nährt, müssen die Schranken der Nationalität und kleinlicher Vorurteile zu Boden fallen. **C. Karlyle** (London).

Deutsche Vereinigung für alte Musik.

Das wahrhaft Gute und Große erhält sich im Lauf der Jahrhunderte, wenn es auch keinem Zweifel unterliegt, daß auch hier aus der jederzeit geschaffenen Fülle von musikalischen Werken wieder so manches abbröckelt und die Namen und Arbeiten aus verflossenen Jahrhunderten zusammenschmelzen, die erhaltenen und bekannten Meister dann aber in den Augen der Welt als alleinige Schöpfer ehemaliger Geistesarbeit bewundert und angestaunt dastehen. In der Tonkunst ragen aus dem 18. Jahrhundert fast nur mehr Bach, Händel, Haydn und Mozart als wirklich auch weiteren Kreisen bekannt in unser modernes Tonleben herein, sie werden heute noch geliebt und gepflegt, aber ihre ausschließliche Vorführung ist fast geeignet, dem Musikfreunde ein falsches Bild vom Schaffen früherer Zeiten zu geben, da er leicht zu dem Glauben veranlaßt werden könnte, sie bilden die kleine, allerdings selten großartige Reihe von Meistern, die in jener fernen Zeit das Banner der Tonkunst hochhielten. Doch auch Bach und Händel waren eine Zeitlang der Nachwelt entschwunden, als ihre Nachfolger Haydn, Mozart und Beethoven sie überstrahlten. So wie ein Bach aber dem unermüdlichen Eifer Mendelssohns seine Wiedererweckung zunächst verdankt, so wird uns seine geistig schaffende, nicht immer gleichwertige, aber für ihre Zeit ebenso charakteristische Mitwelt durch den gründlichen Forschungstrieb unserer Musikhistoriker in den „Denkmälern deutscher Tonkunst", im Collegium musicum und in so mancher anderen Arbeit aufs neue vorgeführt. So sehr man nun den Fleiß und die Arbeitsfreudigkeit, die darin zutage tritt, anerkennen, loben und bewundern muß, für die allgemeine Musikwelt ist damit zu wenig getan, es ist Musik auf dem Papier, tote Musik, die auch dann nicht zum richtigen Leben erweckt wird, wenn man sie auf modernen Instrumenten vorspielt. Es wird hier ein ähnlicher Eindruck erzielt werden, wenn wir die farbenprächtigen Bilder eines Tizian, eines Correggio, eines Rubens in farblosen Reproduktionen besehen. Wenn wir die alte Musik, in der ganz ungeahnte und herrliche Schätze verborgen liegen, nach ihrem richtigen Werte beurteilen und sie lieben lernen sollen, dann müssen wir sie zeit- und stilgemäß vorführen und dazu wurde die „Deutsche Vereinigung für alte Musik", deren Ensemble wir heute im Bilde (S. 10) zeigen, begründet. Man kann deren Schöpfung und Gründung als eine wirklich durchaus glückliche, moderne Idee nennen, denn sie bringt uns eigentlich erst das, was Gelehrtenfleiß und mühsame Forscherarbeit zutage fördern, dem wirklichen Leben zu. Sie macht uns erst die toten Zeichen und Figuren lebendig und gibt uns das, was nicht das schärfste Auge aus der Partitur herauszulesen imstande ist, den eigenartigen Klangreiz nicht verschollener und verschwundener, sondern nur vergessener Instrumente wieder. Daß sich nur erstklassige Künstler der sehr schwierigen Aufgabe der wirklichen Wiedererweckung alter Meisterwerke gewidmet haben, wird eine Reihe von deutschen Städten, wo die Vereinigung in diesem Winter konzertieren wird, selbst zu be-



Bachs Schädel nach der Seffnerschen Modellierung.
(Text siehe S. 19.)

urteilen Gelegenheit haben. Wir wollen dem Urteile nicht vorgreifen, es sei aber doch gestattet, die Seele des Unternehmens, den Gründer, Dr. Ernst Bodenstein in München, besonders hervorzuheben, der die Programme stets mit gründlicher Sachkenntnis und mit tiefstem Verständnis zusammenstellt, um in jedem Konzerte ein ebenso treffliches wie auch anschauliches Bild alter und ältester Zeit vorzuführen. Ihm zur Seite stehen in der Kammermusikvereinigung seine Gattin Johanna Bodenstein, die Violinvirtuosin Frl. Herma Studeny, Frl. Elfriede Schunck als Vertreterin des Kielflügels (Cembalo) und des Fortepiano, Herr Ludwig Meister für die Violine, Viola und Viola d'amore und Herr Christian Döbereiner für Violoncell und Viola da gamba (die beiden letzteren sind bayrische Kammermusiker und Mitglieder des Münchner Hoforchesters). Daß das bisher festgestellte Programm in erster Linie weniger bekannte Arbeiten von Händel und Bach und den Söhnen des letzteren, Karl Philipp Emanuel und Johann Christian, bringt, ist selbstverständlich, aber auch andere Meister werden in ihrem Schaffen vorgeführt, wie Dietrich Buxtehude (1637 bis 1707), den die allgemeine Musikwelt nur als Orgelvirtuosen nennen hört, Ph. H. Erlebach (1657 bis 1714), Joh. Ad. Reincken (1623 bis 1722), G. Ph. Telemann (1681 bis 1767), Abaco (gest. um 1740), Franz X. Richter (1709 bis 1789), Joh. Gottlieb Neefe (1748 bis 1798), bekanntlich der erste Lehrer Beethovens, Anton Filtz (gest. 1760) und Johann Stamitz (1717 bis 1761), der für sich den Ruhm beanspruchen darf, der Vorläufer Joseph Haydns zu sein, der der Musik ganz neue Bahnen eröffnete und in der typischen Aufstellung der viersätzigen Sonate bezw. Symphonie den Stil Joseph Haydns vorbereitete. Von ihm sagt Joh. Ad. Hiller: Wer Stamitz' Trios op. 1 einmal gehört hat, wird sie nicht wieder vergessen: „Hier steht ein Meister vor uns, dessen Name zu allen Zeiten heilig sein wird." So manchem Zuhörer wird sich eine neue Welt auftun, ein ganz neuer Ideenkreis eröffnen und ebenso wird mancher über die Fülle des Reizvollen, über die harmonischen Ueberraschungen, welche diese alten Meister nicht minder als unsere modernen und modernsten einzuflechten wußten und vor allem über die Großzügigkeit des Schaffens jener vergessenen Zeit erstaunt sein. Daß die deutsche Vereinigung für alte Musik uns nicht nur diese Werke wieder lebendig macht, sondern auch, was vielleicht als eine nebensächliche Aeußerlichkeit erscheint, in stil- und zeitgemäßen Kostümen auftritt (dann aber müßten eigentlich auch die Schnurrbärte geopfert werden, Red.), verleiht der Darbietung noch den weiteren Wert einer vollständigen Vergegenwärtigung jener alten Zeit, die wir immer so gerne die gute nennen; es bietet sich nicht nur klanglich, sondern auch sinnlich ein schönes und unvergeßliches Bild aus alter Zeit, das uns ebenso wohltuend und erhebend bewegt, wie wenn wir vor dem Bilde oder dem plastischen Werke jener Meister stehen und von deren Wirkung überwältigt werden. — Die deutsche Vereinigung hat nun für den kommenden Winter noch größere Dinge vor, sie wird uns Orchestermusik aus jener vergangenen Welt bieten und Direktor Bernhard Stavenhagen hat sich an die Spitze eines auserlesenen Orchesters gestellt. Dann erst wird der hohe und ideale Zweck der deutschen Vereinigung für Musik voll und ganz erfüllt sein und die ganze Musikwelt wird es als ihre Aufgabe betrachten müssen, diese Vereinigung zu fördern und zu unterstützen, sie zu lieben und zu hören als Schlußstein und Endzweck der unermüdlichen Forscherarbeiten unserer Musikgelehrten.

München. **Otto Keller.**



Karl Seffners Bach-Büste.
Mit Benützung des Originalschädels gearbeitet. (Text siehe S. 19.)

Berühmte Sängerinnen.

Das neue Lied und seine Sängerinnen.*

(Porträts siehe S. 11.)

Die jüngste und zarteste Tochter der Tonkunst ist das Lied. Wie wenig haben sich unsere großen Klassiker damit beschäftigt! Bei Mozart, Beethoven, Weber erscheint es noch als eine liebenswürdige, aber völlig untergeordnete Kunstgattung. Schubert, dessen Begabung in dieser Form am hellsten aufleuchtete, der die ungeheure Anzahl von sechshundert Liedern geschrieben hat — darunter manche, die wie die „Gruppe aus dem Tartarus" mit ihrer wunderbaren Polyphonie als die direkten Vorläufer unseres modernsten komplizierten Liedes erscheinen —, Schubert hat im Grunde vor allen seinen Symphonien, Kammermusikwerken, selbst seinen Opern mehr Respekt gehabt, als vor seiner Lieder-Produktion. Und nicht viel anders erging es Schumann, obgleich dieser schon von einem „Liederjahr" in seinem Leben spricht. Nur so kann es erklärt werden, daß ein Meister des Liedes und des Liedes allein, wie Löwe, jahrzehntelang verschollen und vergessen bleiben konnte, bis ein Sänger — der nun tote Eugen Gura — ihn neu entdeckte. Erst Brahms hat das Lied mit dem vollen Bewußtsein der Größe dieser kleinen Kunstgattung erfaßt und dem Sänger neue Wege gewiesen. Hugo Wolf hat die ganze Kraft seiner einzigen Begabung dem Liede gewidmet. Mit seinem Eintreten ist das Lied von allen Kunstformen in unseren Tagen die reichste geworden.

Das neue Kunstwerk brauchte aber auch neue Interpreten. Mann und Frau erschienen hier als gleichberechtigt, gleich begabt, ja mit Ausnahme weniger ausgesprochener „Männerlieder" — darunter die meisten Löweschen Balladen, trat die mehr auf das Lyrische gestimmte Natur der Frau in den Vordergrund.

Als selbständige Erscheinung in unserem Konzertleben datiert die Liedersängerin wohl kaum fünfundzwanzig Jahre zurück. Die großen Sängerinnen der früheren Epoche gehörten alle der Bühne an. Räumten sie in einem Konzertprogramm dem Liede einen Platz ein, so geschah dies doch nur zwischen zwei Bravour-Arien — wie es viele Sterne unserer Zeit noch heute tun, etwa die Patti, die Sembrich, die Melba. Widmete sich eine Sängerin ganz dem Konzertfach, so mußte sie besondere Gründe dazu haben, wie Carlotta Patti, die Schwester Adelinas, der ein Fußleiden die Bühnenlaufbahn unmöglich machte, oder Jenny Lind, deren puritanischem Naturell das Theater in späteren Jahren nicht mehr zusagte. Die ersten Liedersängerinnen von Bedeutung, deren Namen bis in unsere Zeit herüberklingen, sind zugleich mit den Brahmsschen Liedern in unser Musikleben eingetreten: Amalie Joachim, Hermine Spies. Seither trennen sich dramatischer Gesang und Liedergesang fast völlig. Vielleicht ist Lilli Lehmann (neben ihrem gestorbenen männlichen Kollegen Gura) die einzige, die beide Stilarten souverän beherrscht. Daß fast jede Opern-Diva sich etwa gelegentlich einer Wohltätigkeitsakademie mit einem Liedchen Beifall zu ersingen weiß, macht sie noch lange nicht zur Liedersängerin.

Erschließt sich die strahlende, geistreiche Natur Hugo Wolfs dem echten Künstler von selbst, so ist Brahms für den Sänger ver-

* Vergleiche dazu den Aufsatz Lilli Lehmann in Nr. 23 des vorigen Jahrgangs. Die Red.

selbe Maßstab, wie Bach für den Instrumentalkünstler. Man kann ein großer Künstler sein und doch den Schatz dieser tief verschlossenen, herben und reinen Schönheit nicht zu heben wissen. Ich meine damit natürlich nicht die paar Brahmsschen Lieder, die Allgemeingut und schon fast Banalitäten geworden sind: „Meine Lieb' ist grün" oder das „Vergebliche Ständchen", meist die letzte Zugabe der Liederabende, mit dem die Sängerin ihrem Publikum ein kokettes „Gute Nacht, mein Knab" zuzulächeln pflegt. Vor vielen seiner Lieder hat der Sänger Angst, denn mit Können und Wollen ist hier nichts getan. Die schwerblütige, ernste und keusche Natur des Sängers selbst muß dem Tondichter entgegenkommen. Es gibt fast kein Konzertprogramm mehr ohne Brahms, dennoch habe ich nur zwei echte Brahms-Sänger kennen gelernt: Meister Johannes Messchaert ist der eine, Alice Barbi die andere.

Als die Barbi vor etwa fünfzehn Jahren in die Oeffentlichkeit trat, lag über ihrer schönen Altstimme etwas Unbeschreibliches wie scheuer, herber Veilchenduft. Eine starke Aehnlichkeit mit der Duse war nicht zu verkennen. Nicht gerade, daß sich die Gesichtszüge der beiden schwermütigen Italienerinnen so besonders glichen. Aber der Ausdruck der Augen unter den breiten, meist gesenkten Lidern, das schmerzlich-süße, enttäuschte Lächeln der Mundwinkel zeigen die beiden unfehlbar als Töchter einer Rasse, einer Zeit, eines Leids. Wie die Duse ist auch die Barbi nicht sehr verwandlungsfähig. Süße Schwermut, eine Heiterkeit, in der noch die Träne schimmert, darin ist sie unvergleichlich. Der ganz große Jubel, der sinnliche Rausch fehlt. Wenn sie etwa Schumanns „Frühlingsnacht" sang, blieb man ungläubig, aber mit Brahms verstand sie sich wunderbar. Sie hat auch noch das Glück genossen, an zwei Liederabenden von ihm am Klavier begleitet zu werden. Diese Italienerin war merkwürdigerweise eine urdeutsche Liedersängerin, wenngleich sie dem Publikum auch ein schönes Geschenk aus ihrer Heimat mitgebracht hat: eine Reihe heute wieder allbekannter, damals fast völlig vergessener Arien alter italienischer Meister. Eine klassische Sängerin war die Barbi eigentlich nicht, dazu fehlte ihrer Stimme, die vielleicht darum allzu rasch verblüht ist, der letzte technische Schliff. Wer aber deutsche Lieder von ihr gehört hat, „Der Tod und das Mädchen" von Schubert, „Sapphische Ode", „Das Mädchen spricht", „Am Sonntag Morgen" von Brahms, dem erscheinen sie, von einer anderen Sängerin gesungen, kalt und seelenlos. Sie besaß in hohem Grade die Kunst, ein Lied zu bringen, als sei es eine Improvisation. Von ihren Lippen kam es, als habe sie es nicht hundertmal mit allen Tonnuancen studiert, sondern als sei es aus ureigenster Stimmung herausgeflossen, eben erst erträumt.

Ist die Barbi trotz ihrer hohen Intelligenz nur auf Empfindung gestimmt, so hat die pikante grazile Französin Marcella Pregi ihrem vogelzarten Stimmchen alles durch Geist abgerungen. Es soll ihr unvergessen bleiben, daß sie, dieses durch und durch gallische Temperament, eine der ersten war, die Hugo Wolfs Italienisches Liederbuch auf ihr Programm setzte. Sie mußte damals das seither bis zum Ueberdruß gehörte „Ich hab' in Penna einen Liebsten wohnen" unter jubelndem Beifall dreimal wiederholen und ich erinnere mich deutlich, wie sie dem Liede jedesmal einen anderen Ausdruck zu geben wußte: erst kokett herausfordernd, dann laut triumphierend, endlich drollig blasiert und übersättigt. Man braucht das gewiß nicht gutzuheißen, aber solange die Unsitte herrscht, im Konzertsaal ein Lied zur Wiederholung zu verlangen, wird man es sich gefallen lassen müssen, daß eine kapriziöse und geistvolle Künstlerin nach ihrer eigenen Laune schaltet. Wir lachen über die Italiener, die die einzelnen Nummern einer Oper da capo begehren, so daß etwa im „Freund Fritz" die Susel, die das Kirschenduett auf dem Baum begann und zu ebener Erde beendete, bei der Wiederholung schleunigst wieder auf den Baum hinaufhopsen muß. Es ist sehr die Frage, ob es künstlerischer ist, den Konzertsänger zu veranlassen, daß er — bildlich gesprochen — gleich wieder auf den Baum hinaufhopst. — Von der Pregi sei noch gesagt, daß sie mit den Chansons de la Basse Bretagne das Volkslied in den Konzertsaal einführte, lang bevor die jetzt so beliebten Volksliederabende modern waren. Eine ganze Reihe von Franzosen hat sie als Liederkomponisten nach Deutschland gebracht: Pierné, Fauré, Reynaldo Hahn. Ueberhaupt waren ihre Programme immer originell — so originell, daß sie ihre Anhänger mitunter zwang, ihr durch recht unwirtliches Gestrüpp zu folgen.

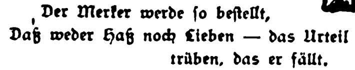
Müssen sich diese beiden Sängerinnen mit Rücksicht auf ihre Stimmittel Grenzen stecken, so darf der glückliche, breit und reich dahinströmende Alt der temperamentvollen Lula Gmeiner sich an jede Aufgabe wagen. Eine kräftig zugreifende Natur mit ausgesprochener Neigung zum Humoristischen, ist ihr das Grübeln und Versenken, etwa in ein schwerverständliches Brahms-Lied, versagt. Mit ihrer Freude an leuchtenden Farben ist sie in erster Linie die Interpretin Wolfscher und Richard Straußscher Lieder. Mit Schumanns Frauenliebe und Leben ist das wieder eine andere Sache: die süße Einfalt glaubt man ihr nicht so recht. Technisch scheint mir die prächtige Sängerin heute schon an einer Grenze angelangt, an der Vollendung und Ueberfeinerung zusammenfließen. Bei einer so durch und durch gesunden und vollblütigen Natur ist indes die sichere Hoffnung berechtigt, daß sie sich auf die Dauer selbst gegen ein Zuviel an Nuancierung und Mimik wehren wird.

Die Meisterinnen des Liedes scheinen mir mit diesen Künstlerinnen erschöpft zu sein; talentvoller Nachwuchs ist reichlich vorhanden. Ob freilich die lieblich zwitschernde Helene Staegemann, deren Talent sich im Volkslied am hübschesten entfaltet, oder die stimmlich gewaltige, seelisch nicht allzu subtile Tilly Koenen zu den Auserwählten gehören werden, scheint mir zweifelhaft. Am ehesten möchte ich es noch von der anmutig harmonischen Julia Culp glauben, einer der neuesten, auch der erfreulichsten Erscheinungen unter unseren Liedersängerinnen.

Mehr als jede andere Kunstgattung verlangt das Lied eines vom Sänger: Persönlichkeit. Stimme allein tut's nicht, Schule auch nicht. Für irgend einen besonders gelungenen hohen Ton wird man den Künstler niemals besonders bejubeln: man nimmt es als selbstverständlich an, daß er das können muß. Dem Bühnensänger können Regiebemerkungen und Perücke zur Not etwas wie eine Individualität verleihen, der Konzertsänger hat nichts zu geben als sein Ich, das verwandlungsfähig sein und doch aus jedem Liede hindurchleuchten muß. Ein berühmter Lohengrin kann zur Not ein Esel sein — der Nimbus der Bühne wird ihn schon herausreißen —, von einem Sänger Wolfscher und Brahmsscher Lieder kann man sich das nur schwer vorstellen. Mit einem Wort: der Konzertsänger braucht nicht nur eine kultivierte Gesangskunst, sondern vor allem eine kultivierte Persönlichkeit. Und man muß sich freuen, in einer Zeit zu leben, in der Gesang nicht nur die präzise Arbeit eines wohlgeschulten Kehlkopfes ist, sondern das, was er wirklich sein soll: ein Ausdrucksmittel für die feinsten und tiefsten seelischen Dinge, für die unser Wort zu arm und unsere Sprache zu kalt ist.

Wien. **L. Andro.**





Halberstadt. Als der Berg nicht zu Mohammed kam, geschah das größere Wunder, und Mohammed ging zum Berge: so auch hier. Tristan und Isolde in — Halberstadt! Ein begeisterter Wagnerianer, der als Chirurg berühmte Geh. Sanitätsrat Professor Dr. Hans Kehr, die Seele eines kleinen Kreises gleichgesinnter Männer, befolgt Wagners deutsches Wort, man müsse eine Sache um ihrer selbst willen treiben, und setzt für die idealen Erfolge nicht nur Zeit und Kraft ein, sondern bringt auch obendrein große materielle Opfer. Früher vermittelte er in Konzertaufführungen Bruchstücke aus dem Nibelungenring, seit letztem Herbst hat die Stadt aber ein neues Theater, und so konnte jetzt ein ganzes Werk geboten werden. Schon in Aeußerlichkeiten gewahrte man das Bayreuther Vorbild: der Anfang war auf 3½ Uhr festgesetzt, das Orchester überdeckt, das Haus verdunkelt, wichtige Motive kündeten als Fanfaren den Beginn jedes Aktes an. Weihevolle Stimmung herrschte von der ersten bis zur letzten Note. Die Wahl der Kräfte versprach von vornherein eine würdige Wiedergabe des Hohenliedes unstillbarer Sehnsucht, „des tönenden Schweigens". Frau Leffler-Burckard (Isolde) war groß in Figur, Bewegung, Gebärde und Stimme; der machtvolle Sopran hat den weichen Schmelz der Jugend freilich etwas verloren, bezwingt aber durch die Fülle des Tons und überzeugt infolge trefflicher Schulung auch in der leichtern Sprechweise; an weit größere Verhältnisse gewöhnt — das hiesige Haus faßt nur 800—900 Personen — wirkte die Sängerin mit manch scharf aufgesetztem Licht zu grell; in den lyrischen Partien des 2. Aktes konnte der Ausdruck zartsinniger, wärmer sein, die eigenartige Auffassung der Rolle fesselte aber sofort. Die irische Königsmaid erschien anfangs unnahbar stolz, „eine Würde, eine Höhe entfernte die Vertraulichkeit"; dadurch trat die Wirkung des Tranks viel schärfer als gewöhnlich hervor. Wenn andre Trotz und Todesmut äußerlich dadurch bekunden, daß sie den geleerten Becher weit fortschleudern, ließ ihn die Künstlerin auf das Ruhebett gleiten: die Veränderung setzte also sofort ein und vollzog sich ganz allmählich, die Seelenstimmung wurde überhaupt stets richtig wiedergegeben. Herr Burgstaller (Tristan) erwies sich als würdiger Partner, sein Tenor nähert sich in der Klangfarbe stark dem Bariton, entbehrt also des leuchtenden Glanzes; Stimme und Veranlagung weisen deutlich auf das Heldenhafte, deshalb gelangen einzelne Stellen des 2. Aktes weniger gut als der erste und letzte. Der Sänger ist in Bayreuth geschult und von seiner Aufgabe begeistert, die Leidenschaften zeigten oft eine Wucht, daß man ein wirkliches Erlebnis vor sich zu haben meinte. Frau Preuse-Matzenauer (Brangäne) schien die Wünsche der Herrin schon aus den Mienen zu erraten, so leicht und genau ging sie auf jede Seelenregung ein; wunderschön gestaltete sie das stumme Spiel vor Verwechslung des Trankes und nach seiner Wirkung. Der jugendlich frische Mezzosopran wirkte ebenso gewinnend wie die hübsche Bühnenfigur der ergebenen Dienerin. Wie diese zu Isolde stand Goritz (Kurwenal) zu Tristan, wahrhaftige Treue war der Grundsatz seines Wesens. Morst stattete Marke mit wahrhaft königlicher Würde aus. Die kleineren Rollen hatten in den Herren Cronberger, Briesemeister, Greis und Galvagni tüchtige Vertreter gefunden. Die tadellosen Leistungen des Orchesters und Singchors vom Hoftheater in Braunschweig unter Leitung des Hofkapellmeisters Riedel ergaben erst ein einheitliches künstlerisch abgerundetes Gesamtbild von einer Schönheit, die alle Hörer, wie der Beifall am Schluß bewies, begeisterte. Die glanzvollen Dekorationen stammten aus dem Atelier von Brückner in Coburg, jedes Kostüm,

die gesamte Ausstattung war neu, sogar das Programm von bleibendem Wert. Nach Wagner kann man nur an Beispielen etwas lernen. Halberstadt zeigte, was sich erreichen läßt, wenn kunstbegeisterte opferfreudige Männer mit zielbewußtem Streben und ausdauernder Tatkraft für die gute Sache eintreten; möchten doch recht viel deutsche Städte nicht bloß aus diesem Beispiele lernen, sondern es auch nachahmen! Ernst Stier.

* * *

Buenos Aires. Die Hochflut der musikalischen und theatralischen Genüsse hatte diesmal mit Wucht eingesetzt; wehe aber, wer sich von dem Strom kritiklos fortreißen läßt. In der Oper, dem Sammel- und Tummelplatz der jeunesse dorée beider Geschlechter, waren lange vorher alle festen Plätze zu fabelhaften Preisen für die ganze Saison abonniert. Für das große Publikum wird also nichts anderes übrig geblieben sein, als einige Extravorstellungen außerhalb des Abonnements zu besuchen. Zwei Neuerungen in dem Musentempel sind mit Freuden zu begrüßen. Nach Bayreuther Muster ist der Orchesterraum tiefer gelegt, was sich vorzüglich bewährt hat, und das Theater ist mit Zentralluftheizung versehen worden. Die Impresa Nardi und Bonetti hat auch in diesem Jahre alles aufgeboten, um eine auserlesene Künstlerschar hierher zu bringen, viele davon sind alte Bekannte am Silberstrom. Frau Rosina Storchio singen zu hören und spielen zu sehen, ist ein Hochgenuß, um den uns die ersten Bühnen Europas beneiden können. Sie steht im Zenit des Kunsthimmels. Ihre Naivität in Gesang und Spiel, ihre Grazie, Beweglichkeit und ausdrucksvolle Mimik, sowie ihre ergreifende Tragik sind einzig. Frau Gräfin Salome Kruszeniski ist eine außerordentliche Schönheit und eine Künstlerin ersten Ranges. Ihr wohlgeschulter Mezzosopran ist nicht von phänomenaler Wucht, aber äußerst einschmeichelnd, besonders in der Mittellage. In Breslau rettete sie seinerzeit Puccinis „Butterfly“, nachdem dort die Oper bei der ersten Aufführung Fiasko gemacht hatte. Fräulein Clasenti verfügt über einen schönen, echten Sopran und riesige Kehlfertigkeit. Ihr dreigestrichenes f erregt Erstaunen, ist aber von zweifelhafter Güte. Frl. Frascani glänzt mit einer prächtigen Altstimme. Frl. Taletis ist eine gutgeschulte, stimmbegabte Sängerin und eine intelligente, feinfühlende Schauspielerin. Der Bassist Ercolani gehört seit Olims Zeiten dem Künstlerpersonal unseres Opernhauses an und hat sich mit erstaunlicher Geschicklichkeit anstatt der verlorenen eine künstliche Stimme zurecht gemacht. Der Tenor Anselmi erreicht als Sänger und Schauspieler die besten seiner Vorgänger. Der Bariton de Lucca verfügt über ein sympathisches, außerordentlich biegsames und zu den feinsten Nuancen des Ausdrucks befähigtes Organ. Als Darsteller gehört er zu den tüchtigsten unserer Zeit. Der Tenor des Herrn Longobardi hat seinen Schwerpunkt in der Mittellage und besitzt die richtige Klangfarbe der großen Wagner-Sänger Niemann, Vogel u. a. Sowohl in Gesang wie in der Mimik bewegt er sich stets in den Schranken ernster, echter Kunst. Herr Walter repräsentiert einen waschechten „basso profundo“, Herr Dibur einen prächtigen Baß-Bariton. Der Tenor Garbin und der Bariton Stracciari berechtigen zu den besten Hoffnungen. Kapellmeister Toscanini endlich zeigte diesmal mehr denn je die gute Schule und das große Können seines Orchesters. Er beherrscht es, wie die Sänger und Chöre, mit seltener Ruhe und Sicherheit. — Der Glanzpunkt der bisherigen Aufführungen war Wagners Walküre. Sie erschien nach 7 Jahren zum erstenmal wieder auf dem Spielplan. Beim hiesigen Publikum konnte freilich auch diesmal von einer begeisterten Aufnahme keine Rede sein, dazu ist das Werk zu rein deutsch, ist die Poesie der Nibelungensage dem Romanen zu fremdartig und unverständlich. Die Aufführung war künstlerisch vollendet, wenn sich auch der Mangel einer großen Bühne überall bemerkbar machte. „Don Pasquale“ von Donizetti ist bereits viermal gegeben worden, immer mit gleich glänzendem Erfolge. Frau Storchio debütierte in einer ihrer besten Rollen, als Norina, und wurde als Liebling des Publikums gleich bei ihrem Auftreten mit Applaus und Blumenregen begrüßt. Im „Rigoletto“ von Verdi gaben Anselmi als Prinz und de Lucca als Rigoletto, auch Chöre und Orchester, Meisterleistungen. „Madame Butterfly“ von Puccini und Massenets „Manon“ begeisterten auch diesmal die Zuhörer. — Auch das populäre „billige“ Opernhaus „Politeama“ verfügt in diesem Jahre über eine auserlesene Künstlerschar, wir nennen nur Frau Darclée, eine ernste Künstlerin mit prächtiger Stimme und bedeutendem Darstellungstalent, Herrn Dani mit schönem Tenor, Fräulein Alexandrowich mit einer sympathischen, ausgeglichenen, gutgeschulten Stimme, die mit Leichtigkeit in die höchsten Regionen klettert, den Tenor Cristelli, dem eine große Zukunft winkt, und den seltenen Baß Monsueto. Zur Aufführung kamen Manon, Aida, Tosca, Trovatore, Rigoletto (eine Prachtleistung), Iris von Mascagni, die hier lange Zeit auf dem Index gesetzt war, und die Hugenotten, die ja nie fehlen dürfen. — Unter den vielen Instrumental-Konzerten nahmen die Klavier-Abende des deutsch-argentinischen Künstlers Ernesto Drangosch den ersten Platz ein. Wer da bisher etwa noch glaubte, den jungen Pianisten, der vor noch nicht zu langer Zeit hier als Wunderknabe auftrat, noch nicht ernst nehmen zu dürfen, wird durch diese Meisterkonzerte eines Besseren belehrt worden sein. Die 3 Abende umfaßten in historischer Reihenfolge 12 Klavierkonzerte von Bach bis Grieg. Die Ausführung durch Herrn Drangosch war tadellos, er zeigte sich der gestellten Riesenaufgabe durchaus gewachsen. Das Orchester ließ freilich manches zu wünschen übrig. Der Besuch der Konzerte war leider nur schwach; für reine, echte Kunst fehlt hier immer noch der Boden (wird vielleicht auch eher ein Grund dafür sein, daß die Walküre keine Begeisterung hervorruft, als ihre germanische Abkunft. Red.) Unter der Leitung des bekannten Musikers Cattelani hat sich eine neue Orchestergesellschaft gebildet, die alljährlich eine Anzahl Symphonie-Konzerte veranstalten will. Das erste fand vor vollbesetztem Hause statt. Der Erfolg war nur teilweise ein künstlerischer, weil nicht genügend Proben voraufgegangen waren — das alte Erbübel — und weil die Spieler fast durchweg nur an Theatermusik gewöhnt sind. Zum Vortrag gelangten u. a. Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer“, Mozarts C dur-Symphonie (die erste Aufführung in Südamerika), Streichserenade (Dvořák), „Schwanenlied“ von Joh. Sibelius, ein düsteres, ergreifendes Stimmungsbild, das lebhaft an die Sterbeszene im Tristan erinnert, Adagio aus dem c moll-Quartett von Boccherini und Hofmanns „Ungarische Suite“. — In einem „Religiösen Konzert“ in der Operai Italiani kamen Quartettsätze von Galvani, Haydn, Sgambati, Fragmente aus Pergoleses „Stabat“ und Sologesänge von Gounod, Stradella, Perosi, Faure und Rossini zu recht guter Ausführung. — In einem eigenen Konzert spielte Meister Catelani mit großer Fertigkeit und künstlerischer Reife eine Suite von Halvorsen und das Violinkonzert von Dvořák, beide für Buenos Aires neu. Den Schluß bildete das wunderbare Septett von Beethoven. — Der belgische Geiger Maurage veranstaltete mit Herrn Drangosch 4 Abonnement-Konzerte, deren Glanznummern die Violinsonaten c moll von Grieg, op. 18 von R. Strauß, Ungarische Tänze von Brahms, E dur-Konzert von Vieuxtemps, F dur-Romanze von Beethoven und Tannhäuser-Ouvertüre Wagner-Liszt waren.



Franz Liszt.
Karikatur von Danton.

London. (Russische Musik in London.) Die russischen Musiker sind gegenwärtig bestrebt, sich einen neuen Wirkungskreis in London zu schaffen. Dies veranlaßte schon im vorigen Jahre Mischa Elman auf Anraten seiner musikalischen Freunde, sein Asyl an der Themse aufzuschlagen. Es ist beim Highlife Mode geworden, sich für russische Musik zu begeistern. Tschaikowsky, der es verstanden hat, die Seele der Engländer bis in die Tiefe zu erschüttern, legte den Grund zu dieser Musikströmung, und seitdem haben die verdienstvollen Leiter der englischen Musikinstitute immer mehr für die russische Musik Bahn zu brechen versucht. Der Dirigent des „Queen's Hall“-Orchesters, Mr. Henry Wood, ließ es sich angelegen sein, das Publikum mit den bedeutendsten russischen Komponisten bekannt zu machen und systematisch die russische Musik zu pflegen. Nicht nur mit der Musik, sondern auch mit dem Leben der russischen Komponisten wur-



Gipsabguß der Hand Franz Liszts, Weimar.

den sodann die Engländer vertraut, indem Mrs. Newmarch eine Biographie und Musikkritik von Tschaikowsky herausgab, und Mrs. Keeton ebenfalls interessante Abhandlungen über die neuen russischen Komponisten verfaßte. In Rücksicht auf diese Musikrichtung in London haben zahlreiche russische Musiker während der Revolutionsbewegung ihr Vaterland verlassen und sich dorthin begeben. Der Leiter des Moskauer Konservatoriums, W. J. Safonow, dirigierte mit großem Erfolge das Londoner Symphonische Orchester und verlieh ihm eine ganz besondere Anziehungskraft. Mit den Klavierkonzerten von Liszt und Tschaikowsky ließ sich in London zum ersten Male die anmutige junge russische Pianistin Vera Margolis unter Safonows Leitung hören. Enthusiastische Ovationen wurden ihr seitens des Publikums zuteil, und die Kritik äußerte sich schmeichelhaft über ihr hervorragendes Talent und ihre ungewöhnliche technische Kraft. Auch die in Wien vor kurzem gefeierte Mlle. Lonja Herrmann fand in der englischen Metropole dank ihrer elastischen und gut geschulten Sopranstimme eine freundliche Aufnahme. Als Professorin des Gesanges wirkt in London die frühere bekannte Primadonna Mme. Lido, deren Stimme sich noch eine angenehme Frische bewahrt hat und deren Schule als mustergültig hingestellt und viel in Anspruch genommen wird. Um die Pionierdienste für die russische Musik hat sich vornehmlich die Gattin des bekannten Diplomaten O. A. Nowikow in London verdient gemacht. In ihrem Salon wurden zuerst in der englischen Hauptstadt besondere national-künstlerische Interessen gepflegt. Zu einem Mittelpunkt der eleganten Welt gestaltete sich ferner der Salon der Gräfin Lützow, Gemahlin des berühmten tschechischen Patrioten, die, dem Beispiel der Mme. Nowikow folgend, einen slawischen Salon gründete. Hier wurden auf einem glänzenden Feste, zu dem das diplomatische Korps und die Blüte der Aristokratie Londons erschienen waren, die Gäste durch tschechische Musik unterhalten. Diese wurde aufs feinste wiedergegeben durch die vortreffliche Sängerin Kalliwoda, den Violoncellisten Jan Buchtele und die begabte Pianistin Sprawka. B.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das großherzogliche Hoftheater zu **Karlsruhe** wird in der neuen Spielzeit „Dalibor" von Smetana, „Feuersnot" von Richard Strauß, „Bruder Lustig" von Siegfried Wagner, „Der Mönch von Sendomir" von Alfred Lorenz, „Flauto solo" von d'Albert, „Vaterunser" von Röhr und „Lakmé" von Delibes als Novitäten bringen.

— Das **Kölner** Stadttheater, das seine neue Spielzeit (am 1. September) mit Albert Gorters neuem musikalischen Lustspiel „Das süße Gift" eröffnet hat, verheißt als nächste Novitäten „Gunlöd" von Cornelius (in der ergänzenden Bearbeitung von W. v. Baußnern) und „Genesius" von Weingartner. Weiterhin sollen folgen „Vendetta" von Emilio Pizzi, „Cherubin" von Massenet, „Die Florentiner" von Rauchenecker und „Tosca" von Puccini. Liszts „Heilige Elisabeth" soll in neuer Einstudierung szenisch aufgeführt werden und Straußens „Salome", die man dort bei den diesjährigen Opernfestspielen kennen lernte, soll dem winterlichen Spielplane erhalten bleiben.

— Das Stadttheater in **Elberfeld** hat die Wintersaison mit der Oper „Die versunkene Glocke" begonnen. Die Dekoration zur Oper „Salome" von Richard Strauß, die im Laufe der Spielzeit unter Leitung des Komponisten zur Aufführung gelangen wird, hat Freiherr August von der Heydt gestiftet.

— Felix **Draesekes** Oper „Herrat" ist für den 7. Oktober in Koburg zur Aufführung angesetzt.

— Richard **Strauß** ist mit einem neuen Bühnenwerk beschäftigt, für das er den unveränderten Text von Hugo von Hoffmannsthals „Elektra" benutzt. — Wir hatten von dieser Zeitungsnachricht bisher keine Notiz genommen, weil wir an der Richtigkeit Zweifel hegen zu müssen glaubten. Da aber die Meldung bisher nicht widersprochen worden ist, bringen wir sie hiermit unsern Lesern zur Kenntnis.

— **Wiener Musikleben.** Die Hofoper, die uns noch im Hochsommer einige recht gelungene Aufführungen („Rigoletto", „Maskenball", „Der fliegende Holländer", „Hoffmanns Erzählungen", „Mignon") beschert hat, verheißt als erste Neuheit in diesem Spieljahr „Der polnische Jude" von Erlanger. Schritte, die Direktor Mahler unternahm, um Straußens „Salome" doch aufführen zu dürfen, blieben ohne Ergebnis, da man „hohen Orts" von einer Zurücknahme des Verbotes nichts wissen will. — Da Dr. **Muck** den Philharmonikern mitteilte, er könne heuer anderer Verpflichtungen wegen ihre Konzerte nicht dirigieren, mußte ein zweiter Gastdirigent neben Felix Mottl gewählt werden. Die Philharmoniker haben sich an Richard Strauß gewandt und es heißt, daß der letztere den Antrag angenommen habe. — Der „Wiener Konzert-Verein" verlautbart, er werde je eines von seinen diesjährigen Konzerten Bruckner und Brahms, deren Todestage sich heuer zum zehnten Male jähren, widmen. Das Bruckner-Konzert soll die achte Symphonie und die Trauermusik aus der siebenten Symphonie bringen. — Auch die „Gesellschaft der Musikfreunde" verspricht, daß ihr erstes Konzert ausschließlich Brucknersche Kompositionen, ihr zweites bloß Brahmssche enthalten werde. Außerdem sollen in den Gesellschaftskonzerten Händels „Herakles", die „Missa solemnis" und die „Matthäus-Passion" zur Aufführung kommen. E. v. K.

— Die kgl. Oper zu **Budapest** eröffnet ihre Wintersaison mit „Nemo" von Graf Zichy. An Novitäten werden zunächst zwei ungarische Opern bekannt gegeben, nämlich die dreiaktige lyrische Oper „Lavotta" von Eugen Hubay und die tragische Oper „Monna Vanna" von Emil Abranyi (Text vom Vater des Komponisten nach Maeterlincks Drama bearbeitet). Als dritte Neuheit soll (noch vor Weihnachten) Straußens „Salome" folgen, an die sich dann in der zweiten Saisonhälfte Goldmarks „Wintermärchen" reihen wird. Auch ein neues mythisches Tanzpoem „Psyche" von Paul Juon ist angenommen.

— Die Symphoniekonzerte der Kgl. Kapelle in **Berlin** werden unter Leitung **Felix Weingartners**, dem die erbetene Entlassung nicht gewährt worden ist, am 18. Oktober, 9. und 23. November, 7. und 21. Dezember, 10. Januar, 15. Februar, 9., 22. und 30. März stattfinden.

— **Oskar Fried** wird, entgegen anderen Meldungen, auch in der kommenden Saison wie im vorigen Jahre mehrere Konzerte mit dem Philharmonischen Orchester in **Berlin** veranstalten. Das erste Konzert findet bereits am 8. Oktober in der Philharmonie statt. Die Mahlersche VI. Symphonie erlebt unter Oskar Frieds Leitung an diesem Abend ihre Berliner Erstaufführung.

— Der Verein der Musikfreunde in **Lübeck** veranstaltet in diesem Jahre unter Leitung seines Dirigenten **Hermann Abendroth** 8 Symphonie-Konzerte. Von den in Lübeck zum erstenmal aufgeführten Werken nennen wir aus dem Programm: Bruckner: IX. Symphonie; Lampe: Serenade für 15 Blasinstrumente; Mozart: Gavotte aus Idomeneo für kleines Orchester; Rousseau: Ouvertüre zu „Le devin du village"; Schillings: Prolog zu „König Oedipus"; Strauß: „Das Tal" für Baßstimme mit Orchesterbegleitung; Pfitzner: drei Vorspiele aus der Musik zum „Fest auf Solhaug". Die Klassiker sind neben diesen neueren Komponisten nicht vernachlässigt.

— In **München-Gladbach** finden in der kommenden Saison fünf Konzerte des „Cäcilien-Vereins" statt und außerdem noch sechs Symphoniekonzerte mit vorwiegend klassischen Werken. Aus dem Programm der Cäcilien-Konzerte nennen wir die Aufführung der vollständigen Oper „Der Barbier von Bagdad" von Cornelius (wiederholt), ferner das Oratorium „Totentanz" von Felix Woyrsch und die Matthäus-Passion. Dirigent (des städtischen Orchesters) ist Musikdirektor **H. Gelbke**.

— **Eugen d'Albert** wird in kommender Saison fünf Klavierabende (in historischer Form) veranstalten. Der erste Abend bringt Kompositionen aus der Epoche von Couperin bis Mozart. Der zweite Abend wird ein Beethoven-Abend (7 Sonaten) sein. Das Programm des dritten Abends enthält Werke der Romantiker: Schubert, Weber, Mendelssohn und Schumann. Der vierte Abend ist für Chopin und Liszt bestimmt, für den letzten Abend werden Werke der neueren Tondichter von Brahms bis Tausig das Programm bilden.

— Eine Dichtung des badischen Volksdichters Fr. Frantz, die das Stammschloß der Zähringer „Das alte Schloß" bei Hohenbaden zum Gegenstand hat, ist von **Karl Goepfart** in Weimar vertont und von den badischen Vereinen zum 50jährigen Jubiläum des Großherzogs von Baden aufgeführt worden. (Goepfart zählt zu den Mitarbeitern unserer Musikbeilage. Red.)

— **Rud. Ew. Zingel** hat die Jul. Wolffsche Dichtung „Der wilde Jäger" für Soli, gemischten Chor, Männerchor, großes Orchester und Rezitation komponiert und bearbeitet. Die Uraufführung findet im November durch die Singakademie in Frankfurt-Oder unter Leitung des Komponisten statt. (Der Komponist ist unseren Lesern aus der Musikbeilage bekannt. Red.)



Kunst und Künstler.

— **Das Original-Manuskript der Waldstein-Sonate von Beethoven.** (Faksimile siehe S. 12 und 13.) Kürzlich erst haben wir die Notiz gebracht, daß die Originalhandschrift der Sonate Op. 53 von Beethoven zum Preise von 44000 Mark von dem bekannten Leipziger Antiquar Karl W. Hiersemann angeboten wird. Wir sind heute in der Lage, nachstehend eine genaue Beschreibung des wertvollen Manuskriptes, für dessen Echtheit garantiert wird, zu veröffentlichen. Das mit geschmackvollem, resedafarbenem Plüscheinband versehene Manuskript umfaßt 32 Blatt in Querfolio-Format. Es ist von der ersten bis zur letzten Seite ganz von Beethovens Hand geschrieben und noch gut erhalten. Auf der Rückseite des letzten Blattes finden sich Anmerkungen über die Ausführung des Trillers im Prestissimo des letzten Satzes, die fast die ganze Seite füllen, während quer über den rechten Rand des ersten Blattes sich Anweisungen des Meisters über den Pedalgebrauch vorfinden. Das Autograph stammt aus bekanntem Wiener Privatbesitz. Auf die künstlerische Bedeutung der Waldstein-Sonate einzugehen, erübrigt sich an dieser Stelle. Das Werk erschien im Mai des Jahres 1805 unter dem Titel: Grande Sonate pour le Pianoforte composée et dédiée à Monsieur le Comte de Waldstein . . . par Louis von Beethoven. Op. 53. A Vienne au Bureau des arts et d'industrie (Verlagsnummer 449. Querformat). Das Manuskript trägt von fremder Hand die Bezeichnung Sonate grande. Nach Thayer (Bd. II, S. 257) wurde die Sonate im Sommer des Jahres 1804 in Döbling komponiert, wohin sich der Meister be-

geben hatte, nachdem ihm der Aufenthalt an seinem Lieblingsplatze, Baden bei Wien, durch lästige Neugierde übereifriger Verehrer verleidet worden war. Aus unbekannten Gründen zeigte Beethoven zur Zeit nicht die geringste Lust zu irgend welcher kompositorischen Tätigkeit: „Ich hätte mein Leben nicht gedacht," schreibt er am 24. Juli, „daß ich so faul sein könnte, wie ich hier bin. Wenn darauf ein Ausbruch des Fleißes erfolgt, so kann was Rechtes zustande kommen." Der Ausbruch erfolgte, er schenkte uns außer der Waldstein-Sonate an größeren Werken: die Appassionata, die heroische Symphonie und das Tripel-Konzert (op. 56). Die Spuren eines plötzlichen ungestümen Fleißes sind auch an der Niederschrift der vorliegenden Sonate zu erkennen. Man weiß aus einer Aeußerung an Schlösser, daß dem Meister die Niederschrift seiner Werke rasch von statten ging, so sehr er auch bei der Komposition mit den Gedanken zu ringen hatte, bis sie endgültig feststanden. Hier aber will es scheinen, als habe der rastlose Geist, der in der Sonate steckt, die Feder beschwingt, als habe Beethoven gar nicht schnell genug hinschreiben können, was in seinem Herzen stürmte und zur Gestaltung drängte. Wäre die physische Möglichkeit nicht ausgeschlossen, so möchte man meinen, die Sonate sei, mit Ausnahme des überleitenden Adagio, auf einem Sitz geschrieben worden. Dabei ist das Manuskript gut leserlich, da es dem Stich als Vorlage dienen sollte; in irgendwie zweifelhaften Fällen hat Beethoven die Noten mit Buchstaben bezeichnet, oder die betreffende Stelle auf einem besonderen System noch einmal ganz deutlich hingeschrieben. Von Ries (Biographische Notizen, S. 101) wissen wir, daß die Sonate anfänglich einen anderen Mittelsatz — das 1806 erschienene Andante favori — haben sollte. Das Autograph bestätigt diese Angabe. Das Adagio ist mit ganz anderer Tinte geschrieben und später erst dem Manuskript eingefügt worden. Der nachträgliche Einschub (Blatt 14/15) ergibt sich auch daraus, daß Beethoven die ersten 9 Takte des Rondo noch einmal abschreiben mußte, um den Anschluß an Blatt 16 wieder zu gewinnen. Auch benutzte er bei der Superrevision, nachdem also das ganze Manuskript vollendet war, dieselbe Tinte wie beim Mittelsatz. Daß dieses Adagio, dem übrigens die Bezeichnung „molto" fehlt, das Schmerzenskind Beethovens war, zeigen auch die vielen Korrekturen, die der Meister noch während der Niederschrift vornahm. (Abb. Seite 13.) Mancherlei in den Skizzenbüchern aufgezeichnete Entwürfe zu Fingerübungen beweisen, daß Beethoven zur Zeit mit klavieristischen Problemen beschäftigt war, die auf eine Erweiterung der Klaviertechnik hinzielten. Der Niederschlag dieser Studien ist auch an dieser Sonate zu bemerken. Sie gehört zu den klavierseligsten Stücken, die Beethoven geschrieben hat. Seit den achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts ist wohl — mit Ausnahme der Artaria-Sammlung, die durch die Hochherzigkeit von Dr. E. Prieger unter der Hand für den preußischen Staat erworben wurde — kein Autograph Beethovens von der Bedeutung der Waldstein-Sonate in den Handel gekommen. Die Anzeige, daß ein Beethoven-Original-Manuskript verkäuflich ist, erregt daher berechtigtes Aufsehen. Man darf gespannt sein, ob es gelingen wird, das hochwichtige Musik-Manuskript Deutschland zu erhalten, oder ob es auch, wie so viele andere Seltenheiten, den Weg über das große Wasser nehmen wird, was sehr zu bedauern wäre, bei der deutschen Interesselosigkeit und Zugeknöpftheit solchen Dingen gegenüber leider aber zu befürchten ist.

— **Karl Seffners Bach-Büste.** Mit einer eigenartigen „Büste" machen wir heute in einer Reproduktion auf S. 15 unsere Leser bekannt. Es handelt sich um die Büste Johann Sebastian Bachs, die sich im Besitze der Stadt Leipzig befindet. Ueber die sehr interessante Entstehungsgeschichte dieser Büste steht in den Mitteilungen von Breitkopf & Härtel (die Firma hat auch Gipsabgüsse von verschiedenen Höhen in den Handel gebracht vom März 1900 folgendes zu lesen: „Beim Umbau der Johanniskirche in Leipzig sollte der Versuch gemacht werden, das Grab Johann Sebastian Bachs, dessen ungefähre Lage nur nach einer unsicheren Tradition vermutet werden konnte, wieder aufzufinden. Bekannt war nur, daß es ein flaches Grab war und daß ein eichener Sarg die sterblichen Reste des großen Thomaskantors barg. Am 22. Oktober 1894 nun stieß man in der Nähe der vermeintlichen Begräbnisstätte auf ein flaches Grab mit einem eichenen Sarge, der die Gebeine eines älteren Mannes umschloß. Die anatomische Untersuchung ließ es als wohl möglich erscheinen, daß diese in der Tat die Gebeine Bachs waren; wenn sich nun über dem Schädel ein ähnliches Bildnis des Meisters formen ließ, so war damit ein wichtiger Beweisgrund mehr gegeben. Professor Seffner löste im Auftrage der Stadt Leipzig die interessante und schwierige Aufgabe, unter ständiger Berücksichtigung der durch Professor His festgestellten anatomischen Bedingungen. Damit, daß trotz dieser Einschränkungen durch die Hand des Künstlers ein so lebensvolles, ähnliches und charakteristisches Porträt über dem Schädel geformt werden konnte, ward ein neuer Wahrscheinlichkeitsbeweis dafür geliefert, daß man wirklich das Grab und die Gebeine Johann Sebastian Bachs aufgefnnden habe; Professor Seffner hatte mit seiner Bach-Büste ein Werk von künstlerischem und gleichzeitig von historischem Werte geschaffen. — Soviel wir uns erinnern, waren die Gelehrten sich damals, als das Grab mit dem Eichensarg gefunden wurde, darüber einig, daß es die Gebeine des großen Thomaskantors enthielt. Die Aufgabe aber, die sich der bekannte Bildhauer Seffner stellte, den von ihm modellierten Schädel (siehe das Bild auf S. 14) zu einem Johann Sebastian-Kopf wieder herzustellen und damit gewissermaßen zugleich den Beweis zu führen, daß der aufgefundene Schädel wirklich dem Meister angehört habe, hat schon damals einiges Kopfschütteln hervorgerufen. Wie dem aber auch sei, es ist ein interessantes Experiment, was hier gelang. Uebrigens kommen wir auf Bach-Porträts in nicht zu ferner Zeit noch zurück.

— **Zentral-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine (E. V.).** Die III. ordentliche Delegierten-Versammlung hat am 8. und 9. September in München getagt. Aus dem vom Vorsitzenden, Kapellmeister Göttmann in Berlin, erstatteten Jahresbericht geht hervor, daß der erst 3 Jahre alte Verband schon heute auf sehr günstige Resultate zurückzublicken vermag. Das erfreulichste ist, daß für die Hauptschöpfung des Verbandes, die Pensions-Anstalt, vor wenigen Wochen nach langen Verhandlungen die staatliche Genehmigung eingetroffen ist, so daß der Beschluß gefaßt werden konnte, den Geschäftsbetrieb der Pensions-Anstalt am 1. Dezember zu eröffnen. Verbandsmitglieder, die das für den Eintritt in die Pensions-Anstalt vorschriftsmäßige Alter bereits überschritten haben, können von den durch die Satzung vorgeschriebenen Nachzahlungen befreit werden, sofern sie ihren Beitritt bis zum 28. Dezember d. J. erklären. Mit der Musik-Fachausstellung in Berlin hat der Verband befriedigend abgeschnitten. — Der Kassenbericht des Schatzmeisters, Professor Schröder (Berlin), erwies ein in Anbetracht des kurzen Bestehens des Verbandes überraschend günstiges Resultat. Im Vertrauen auf die wirksame Tätigkeit des Verbandes, sind ihm von seinen angeschlossenen Vereinen und Mitgliedern zum Teil sehr namhafte Zuwendungen — durch Veranstaltung von Konzerten usw. — gemacht worden. — Ueber den in Arbeit befindlichen Unterrichtskatalog berichtete der Schriftführer Rich. J. Eichberg (Berlin). — Der 2. Tag brachte einen sehr ausführlichen Vortrag des Vorsitzenden des Münchner Musiklehrer- und Lehrerinnen-Vereins, Herrn Julius Schweitzer, über die Musiklehrer-Honorarfrage. Redner führte in häufig sehr humoristischer Form die Leiden des Musiklehrers und noch mehr der Musiklehrerin vor Augen. Er empfahl in erster Reihe, um den ewigen Kürzungen des Honorars durch unmotivierten Ausfall von Unterrichtsstunden einen Damm entgegenzusetzen, die definitive Einrichtung des monatlich oder vierteljährlich zu zahlenden festen Honorars. — Ein Vortrag über eine eventuell zu gründende „Pfennig-Sparkasse" des Generalsekretärs des Verbandes, Herrn Hausmann (Berlin), enthielt eine Fülle geistvoller Gedanken. Zum Abschluß kam jedoch diese Angelegenheit in dieser Versammlung noch nicht. — Der bisherige Vorstand wurde wiedergewählt. In den Delegierten-Ausschuß wurde für den verstorbenen Professor Seiß Professor Franke in Köln gewählt.

— **Wagneriana.** Man schreibt uns aus Prag: Angelo Neumann hat die Niederschrift seiner persönlichen Erinnerungen an Rich. Wagner beendet. Das schon seit längerer Zeit mit Spannung erwartete Buch soll noch vor Weihnachten unter dem Titel „Richard Wagner-Dokumente" im Buchhandel erscheinen. — In der „Revue des Deux Mondes" veröffentlicht Adolphe Jullien ungedruckte Briefe des Malers Fantin-Latour, der als Musikfreund und Musikkenner sehr geschätzt war und in Frankreich als einer der ersten die Bedeutung Richard Wagners erkannte. Nach den ersten Aufführungen des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen" schrieb Fantin-Latour aus Bayreuth voll Begeisterung an einen Pariser Freund: „Nun stellen Sie sich die Schlußovation vor! Ein Orkan, Hochrufe, Hüte — Tücherschwenken, Blumensträuße, Kränze usw. Endlich erscheint er! Sie können sich keine Vorstellung machen von der Aufregung, die einen packte, als man diesen Mann sah, den Hut in der Hand, in so schlichter Haltung, fast ängstlich und betreten, andeutend, daß er sprechen wolle. Hinter ihm bei offenem Vorhang diese Menge Blumen; die Tränen traten mir bei der Schilderung dieses Schauspieles noch einmal in die Augen. Er spricht ... rasender Beifall, und der Vorhang fällt. Wieder lautes Schreien, und der Vorhang hebt sich von neuem; nun stehen alle Sänger da, und er richtet an sie einige Worte, die er durch Aufklopfen mit dem Fuße akzentuiert, als wenn er ein Orchester leitete ..." Es sei noch erwähnt, daß Fantin-Latour diese und ähnliche Szenen in zahlreichen Lithographien festgehalten hat.

— **Wiener Allerlei.** Der Friedhof vor der ehemaligen „St. Marxer Linie" in Wien ist in das Eigentum der Gemeinde Wien übergegangen und soll gleich den andern alten Friedhöfen, die lästige Verkehrshindernisse geworden sind, in nicht zu ferner Zeit aufgelassen werden. Für die Freunde der Kunst hat diese Tatsache schwerwiegende Bedeutung. Auf dem St. Marxer Friedhof ist Mozart begraben worden und seine Gebeine sind, wenn man auch den Ort leider nicht kennt, gewiß noch im Bereich des Friedhofes vorhanden. Jetzt besteht die Gefahr, daß Gedankenlosigkeit oder Gleichgültigkeit Unwiederbringliches verloren gehen lassen. Man darf gespannt sein zu erfahren, welche Maßnahmen die Gemeinde treffen wird, um den Ort, der für die Kunst ein Heiligtum ist, nicht einfach zu zerstören und in Vergessenheit sinken zu lassen! — Ein interessanter kleiner Federkrieg hat sich im Frühsommer in mehreren Wiener Zeitungen abgespielt. Der Döblinger Männergesangverein hatte den Wunsch geäußert, es möchte die an der sogenannten „Beethoven-Ruhe" in Heiligenstadt stehende Beethoven-Büste von ihrem bisherigen Standort entfernt und in den nicht allzuweit gelegenen wunderschönen „Kugler-Park" übertragen werden. In zahlreichen Aufsätzen nahmen Kunstfreunde dagegen Stellung, daß auf diese Art der Pietät zum Trotz der Meister von der Gegend, in der er die Pastoralsymphonie komponierte, getrennt werde. Die Büste wird denn auch stehen bleiben, wo sie bisher stand. Aber über die Frage kann man wirklich geteilt denken. Die Pietät verlangt gewiß mit Recht,

daß die Büste nicht entfernt wird. Aber der Kugler-Park ist eine entzückende großstädtische Anlage und wäre an sich gewiß eine würdigere Umgebung für das Standbild als der verwahrloste Platz, auf dem dieses sich jetzt befindet. — Kürzlich ist ein Haus demoliert worden, in dem Mozart oft geweilt hat: das ehemalige Direktionsgebäude des Botanischen Gartens in der einstigen Vorstadt „Landstraße", das seinerzeit die Amtswohnung des Botanikers Nikolaus Freiherrn von Jacquin war. Jacquins Tochter Franziska wurde von Mozart im Klavierspiel unterrichtet und Mozart verkehrte gern in dem freundlichen Hause, hat auch eines seiner Lieder „in Herrn Gottfried von Jacquins (Franziskas Bruder) Zimmer auf der Landstraße, den 26. Mai 1787" komponiert. Franziska von Jacquin heiratete später einen Herrn Leopold von Lagusius und starb 1850 im Alter von 82 Jahren. E. v. K.

— Musikbibliotheken. Man schreibt uns aus Wien: Mit Bezugnahme auf den in Nr. 23 des vorigen Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung" erschienenen Artikel „Musik-Bibliotheken" erlaube ich mir, Ihnen mitzuteilen, daß in Wien schon länger als ein Jahr eine derartige musikalische Volksbibliothek besteht, zwar nicht als selbständiges Institut, immerhin aber als integrierender Bestandteil der schon lange bestehenden Zentralbibliothek. Der zu entrichtende Monatsbeitrag von einer Krone kann wohl als gering bezeichnet werden in Anbetracht dessen, daß die bedeutendsten Meister der Tonkunst mit ihren Werken vertreten sind. So finden wir von Wagner alle, von Mozart, Beethoven, Brahms die meisten Werke nicht nur im zwei- und vierhändigen Klavierauszug, sondern auch in Partitur vor, von Dvořák eine große Anzahl seiner Werke vierhändig, ebenso alle symphonischen Dichtungen von Richard Strauß. Von Klavierauszügen, teils mit, teils ohne Text, sind alle jene, die nur irgend Anspruch auf Interesse haben, aufgenommen. Auch Schulen für Klavier und Violine, sowie die bedeutenderen Vokalkompositionen, so von Beethoven, Brahms, Cornelius, Grieg, Löwe, Schubert, Schumann, Wolf usw. finden sich in großer Anzahl vor. So entspricht denn unsere Zentralbibliothek durchaus den Anforderungen, die Professor Dr. Altmann an eine musikalische Volksbibliothek stellt, zumal sie sich nicht mit dem schon Erreichten begnügt, sondern fortwährend an ihrer Ausgestaltung und Vervollkommnung arbeitet. Egon Brandt, cand. jur.

— Von den Theatern. Seit einiger Zeit berichten die Zeitungen wiederholt, daß man sich in München mit dem Plan der Errichtung einer Komischen Oper auf dem Terrain des alten Universums (es werden auch andere Plätze genannt) trage. Als Unternehmer wird ein auswärtiges Konsortium bezeichnet; für die Leitung des Unternehmens sollen ins Auge gefaßt sein entweder Edgar Oberstötter (Wiesbaden) allein oder zusammen mit Häusler, dem Direktor des Augsburger Stadttheaters. Auch der Plan von Wechselgastspielen zwischen der neuen Komischen Oper und dem Ensemble der Augsburger Bühne soll bereits erwogen worden sein. Die beteiligten Herren hätten weiter schon im Mai d. J. vereinbart, das neue Theater im Jahre 1908 zu eröffnen, doch werden voraussichtlich noch einige Jahre vergehen, bis die Idee zur Ausführung gelangt sein wird. — Die Opernstagione des Direktors Karl Stick im Residenztheater zu Köln hat rasch ihr Ende erreicht. Am ersten (!) Gagetage erklärte Herr Stick den Mitgliedern, daß er nicht zahlen könne. Das ist der zweite Zusammenbruch während dieses Jahres im Residenztheater!

— Ein „Gewandhaus" in Böhmen. Reichenberg wird, wie wir aus verläßlicher Quelle erfahren, dank der Munifizenz einer rühmlich bekannten Kunstfreundin, Frau Martha Ginzkey, ein den modernsten Anforderungen entsprechendes Konzerthaus erhalten, das nach dem Vorbilde des Leipziger Gewandhauses erbaut werden soll.

— Liszt-Denkmal in Ungarn? Wie das „Neue Pester Journal" schreibt, hat die Gemeinde Doborjan in Ungarn (der Geburtsort von Franz Liszt) beschlossen, Liszt ein Denkmal zu errichten, welches zum 100. Geburtstag des Komponisten im Jahre 1911 feierlich enthüllt werden soll. Zugleich sollen auch die in Weimar ruhenden Ueberreste Franz Liszts nach Doborjan gebracht und im Friedhof des kleinen Ortes beigesetzt werden. — Das „Pester Journal" ist über den ungarischen Landsmann schlecht unterrichtet: Erstens ist Liszt nicht in Doborjan geboren, sondern in Raiding bei Oedenburg, und zweitens ruhen seine Gebeine nicht in Weimar, sondern in Bayreuth.

— Preiserteilung. Ueber das Ergebnis des vom Hauptausschuß des Elsaß-Lothringischen Sängerbundes im Februar d. J. erlassenen Preisausschreibens für neue Männerchöre ohne Begleitung zwecks Erweiterung der Bundes-Liedersammlung wird vom genannten Ausschuß mitgeteilt: Es sind 392 Chorlieder eingereicht worden, von denen acht mit Preisen ausgezeichnet wurden. In der Abteilung: „Schwieriger Volksgesang" erhielt den Preis von Mk. 150 Musiklehrer R. Ayblinger in Offenbach für das Lied „Blätterranken", Text vom Komponisten. Je 100 Mk. erhielten Seminarmusiklehrer Franz Zureich in Karlsruhe („Das alte Lied"), Lehrer Joseph Eizenberger in Leoben („Mein Schatzerl", Text v. Fr. Reckenstein) und Musikdirektor C. Türk in Koburg („Nimm dich in acht", Text aus den Meggendorfer Blättern). In der Abteilung „Leichter Volksgesang" erhielt den ersten Preis von Mk. 150 Karl Führich, Tonkünstler in Wien („Reiters Abschied," Text von C. Schultes), dem auch ein zweiter Preis von 100 Mk. für das Lied „Röslein, wann blühst du auf?" (Text von Jul. Wolf) zufiel. Je 100 Mk. erhielten ferner Chordirektor Viktor Keldorfer in Wien („Bettlerlied", Text von Fr. Küttich) und Musikdirektor Julius Klump in Illenau („Goldfingerlein"). Die nicht mit Preisen bedachten Chöre sind von den Komponisten unter Einsendung des Portos bis 31. Dezember 1906 zurückzufordern; die bis dahin nicht zurückverlangten Manuskripte werden alsdann vernichtet.

— Preisausschreiben. Der Musikverlag „Carillon" in Brüssel veranstaltet ein Preisausschreiben und ladet hierzu die Komponisten aller Länder ein. (Preise im Gesamtbetrage von 2500 Francs.) Das Preisausschreiben erstreckt sich sowohl auf Werke für Symphonie, wie für Militärorchester; verlangt werden Ouvertüren, Phantasien, Märsche, Tänze ꝛc. Näheres enthält das von M. Em. Strauwen Fils, Rue Albert 41, Bruxelles-Nord (Laeken) gratis zu beziehende Reglement. Die an der Konkurrenz teilnehmenden Komponisten haben ihre Werke bis zum 31. Dezember 1906 einzureichen.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen. Professor H. Ordenstein in Karlsruhe ist zum Hofrat ernannt worden. — Der Direktor der Hochschule für Musik in Mannheim, W. Bopp, hat den Titel Professor verliehen bekommen. — Der großherzoglich badischen Kammersängerin Reuß-Belce zu Karlsruhe, die kürzlich in Koburg bei der ersten „Rheingold"-Aufführung die Fricka sang und zugleich regieführend mitwirkte, ist vom Herzog Karl Eduard von Sachsen-Koburg-Gotha die neu gestiftete große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden. Zugleich wurde die Sängerin zum Ehrenmitglied des Koburger Hoftheaters ernannt. — Der Intendant des großherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe, Geheimer Hofrat Dr. jur. Bassermann, hat vom Großherzog von Baden die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

— Dr. Hagemann hat seinen Posten als Intendant des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters nunmehr offiziell angetreten. — In seiner schon vor einiger Zeit gehaltenen Antrittsrede an das Personal versicherte Dr. Hagemann unter anderem, daß er ein Nebenregiment nicht dulden, daß er gegen die „Intrige" energisch vorgehen werde und sie zu beseitigen hoffe. Alle Anfänger sind bekanntlich Idealisten, hoffentlich erlebt der junge Intendant nicht zu starke Enttäuschungen. Gelänge ihm dieser Sieg wirklich, so würde sein Name dadurch allein für immer in das Buch der Theatergeschichte eingeschrieben bleiben.

— Kapellmeister Dr. Muck ist bis zum Jahre 1912 für das königliche Opernhaus in Berlin aufs neue verpflichtet worden. Leo Blech hat sich als Dirigent der Oper „Carmen" den Berlinern vorgestellt.

— Kapellmeister Peter Raabe ist zum ersten Dirigenten der Mannheimer Abzweigung des Münchner Kaim-Orchesters ernannt worden. Die Münchner Kapelle leitet nach wie vor Schneevoigt.

— Zum ersten Kapellmeister an der Pariser Komischen Oper an Stelle des vor kurzem verstorbenen Dirigenten und Komponisten Luigini ist der Kapellmeister des Theaters in Marseille Jacques Miranne ernannt worden.

— Dr. Ludwig Schiedmair hat sich in der philosophischen Fakultät der Universität Marburg als Privatdozent der Musikgeschichte habilitiert.

— Nachdem Professor Degner in Weimar es vorgezogen hat, auf seiner leitenden Stelle an der großherzoglichen Musikschule in Weimar zu verbleiben, ist nunmehr Fritz Stein aus Triberg, ein im 26. Lebensjahr stehender Schüler Wolfrums in Heidelberg, auf den durch Prof. Ernst Naumanns Tod erledigten Posten eines akademischen Musikdirektors in Jena berufen worden. (Unseren Lesern ist Fritz Stein kein Unbekannter. Erst in der Schumann-Nummer war er mit einem Artikel „Schumann in Heidelberg" vertreten.)

— Am Prager Konservatorium ist, nachdem sich die eingeführten Sprach- und Literaturkurse gut bewährten, ein neuer obligater, bisher noch an ähnlichen Anstalten nicht bestehender Unterrichtsgegenstand versuchsweise eingeführt worden: „Kulturgeschichte". Den Kurs in zwei wöchentlichen Stunden abzuhalten ist Dr. Batka berufen.

— Franz Naval, der mit Ablauf dieser Saison aus dem Verband der Berliner Hofoper scheidet, ist an die Wiener Hofoper, von der er nach Berlin kam, zurückengagiert worden.

— Der Baritonist Herr Dr. Rudolf Pröll, bis vor kurzem Mitglied der Frankfurter Oper, ist von Direktor Gregor für die Komische Oper in Berlin engagiert worden.

— Der Konzertsänger Raimund von Zur Mühlen hat sich jüngst mit der noch jugendlichen Sängerin Monica Cölesta von Hunnius aus Riga verlobt.

— Die Verehelichung der Isadora Duncan mit dem englischen Maler und Bühnenreformer Craig wird bekannt gemacht.

— Wie nach Schluß der Redaktion gemeldet wird, ist in Frankfurt der greise Sangesmeister Julius Stockhausen, der vor kurzem seinen 80. Geburtstag feiern konnte, gestorben. Wir kommen auf den Sänger zurück.

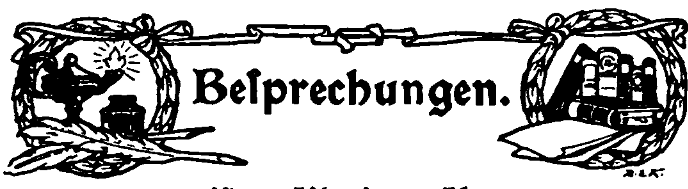
Schluß der Redaktion am 22. Sept., Ausgabe dieser Nummer am 4. Oktober, der nächsten Nummer am 18. Oktober.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 1.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Anzeigen die viergespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pf. (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Anzeigen bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen sämtlichen Filialen.



Neue Klaviermusik.

„Musique, que me veut tu?" so sind wir versucht, mit Voltaire zu fragen, wenn sich immer neue Stöße von Klavierstücken vor uns auftürmen, die alle durchgesehen, besprochen und — belobt sein wollen. Was will diese Musik von uns? Nun, ein gut Teil, der größte davon, will eben unterhalten, „amüsieren", — auf feinere oder gröbere Art. Aber es gibt noch andere Musik, die mehr will: sie will Stimmungen, Natur- oder Seelenstimmungen, will tiefere innere Erlebnisse uns durch ihre Töne vermitteln oder gar einen kleinen Ausschnitt aus dem Weltbild uns zu ahnen geben. Manche Komponisten versuchen auch mit den alten strengen Formen, so mit der klassischen Form der Sonate, eine Wirkung zu erreichen. Aber um zu wirken, muß der Komponist Phantasie, Erfindungskraft haben, man muß die Inspiration aus seinem Werk herausfühlen. Die bloße, wenn auch noch so tadellose oder wohlklingende Mache läßt uns kühl. Nach diesen Gesichtspunkten soll auch die vorliegende Klaviermusik beurteilt werden — einem Teil der eingesandten Stücke schadet es am wenigsten, wenn wir sie einfach mit Stillschweigen übergehen —. Wir beginnen mit der ernsteren Musik, um dann von dieser zu der leichteren Unterhaltungsmusik überzugehen.

Mili Balakirew. Sonate (b moll) pour le piano (4 Mk.). Verlag von J. H. Zimmermann, Leipzig. Von dieser technisch wie inhaltlich interessanten Sonate, die aber einen virtuosen Spieler erfordert, ist jeder Satz in seiner Art bedeutend: der im freien Fugenstil gehaltene erste Satz wie die originelle Mazurka, das an Bachs und Chopins Geist zugleich gemahnende, zart empfundene Intermezzo wie das flotte, temperamentvolle Finale. Durchaus empfehlenswert!

W. Junker. Sonate in g moll, op. 44. (4 Mk.). Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Ein gediegenes und dabei effektvolles Werk, in welchem der Komponist sich als ein Meister der thematischen Arbeit zeigt, und dabei es verstanden hat, der strengen Form einen anziehenden, ja oft fesselnden Inhalt zu verleihen. Ein kräftiger, männlicher Ernst spricht aus den Anfangsthemen, der aber wieder durch die anmutig dahinfließende Melodik in den Seitensätzen gemildert wird.

F. Blumenfeld. Zwei Stücke, op. 37. „Elegiaco" (60 Pf.), „Patetico" (60 Pf.) (kompl. 1 Mk.). Verlag von M. P. Belaieff, Leipzig. Zwei fein ausgearbeitete, ein starkes leidenschaftliches Empfinden atmende Stücke modernen Stils.

Leland A. Coffart. Zwei Konzertetüden, op. 15. Nr. 1 (1.20 Mk.), Nr. 2 (1.80 Mk.). Heinrichshofens Verlag in Magdeburg. Wie alles von Coffart sind auch diese Etüden musikalisch wertvoll, besonders die zweite, ein echtes Capriccio voll Schwung und munterer Laune.

Ernst v. Dohnányi. Vier Klavierstücke, op. 2 (à 1.50 Mk.) (kompl. 4 Mk.). Verlag von L. Doblinger, Wien. Wir begegnen hier einem ernst schaffenden Musiker mit solidem Können und energischem Wollen. Bei künstlerischem Vortrag werden die Stücke ihre Wirkung nicht verfehlen, weil wirklicher Empfindungsgehalt in ihnen liegt: man höre nur z. B. den innigen Zwischensatz des zweiten Intermezzo! — Hübsch aber weniger bedeutend und originell ist die Gavotte und Musette (1.50 Mk.) desselben Komponisten.

Johann Kuhnau. Auserlesene Klavierwerke. Bearbeitet von W. Niemann. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Wenn auch diese Musik unserem heutigen musikalischen Empfinden und Geschmack sehr ferne liegt, so sind doch die Werke dieses Vorläufers von J. S. Bach in der Klaviermusik, der als Schöpfer der deutschen Klaviersonate und zugleich als einer der bedeutendsten Vertreter der Programmmusik älterer Zeit zu betrachten ist, von nicht geringem historischen Interesse.

S. Liapounow. 12 études d'exécution transcendente, op. 11. Nr. 11: Ronde des sylphes (2 Mk.), Nr. 12: Elégie en mémoire de Fr. Liszt (2.50 Mk.). Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. Höchst eigenartig in harmonischer und melodischer Hinsicht, wie in der Behandlung der pianistischen Technik, in welcher der Komponist an den Spieler große Ansprüche stellt. Wirkt der Sylphentanz mehr durch bestechendes, reizvolles Tonspiel, so die mit einem bekannten ungarischen Motiv beginnende Elegie auf Liszt durch den Ernst und die Wucht der Empfindung.

Joseph Weiß. Vier Klavierstücke, op. 39 (1.50 Mk., 1 Mk. und 80 Pf.). Verlag von Karl Simon, Berlin S.W. Anziehend nach seiten der thematischen Erfindung, erfreuen diese Stücke auch durch sorgfältige Ausarbeitung des technischen Details. Besonders ansprechend ist das Capriccio (Spinnrädchen) mit dem feingearbeiteten Mittelsatz.

Sigfried Karg-Elert. Filigran (Arabeske) (1.50 Mk.). Verlag von C. Hoffmann, Dresden. Ein zartes, duftiges Tonstück, ein „Lied ohne Worte", das der vornehmeren Salonmusik zugezählt werden darf.

Nicolai von Wilm. Intermezzi, op. 191. 1. Intermezzo giojoso (1.50 Mk.), 2. I. scherzando (1.50 Mk.), 3. I. lirico (1.50 Mk.), 4. I. brillante (1.80 Mk.). Six Bagatelles, op. 188. 1. Capriccetto, 2. Pièce lyrique, 3. Sans repos, 4. Soucis de coeur, 5. Arabesque, 6. Contemplation (à 1.20 Mk.). Verlag von Bosworth & Co., (Leipzig, London). Zur besseren Salonmusik sind auch diese Klavierstücke zu rechnen, die sämtlich den gewandten Tonsetzer verraten und melodisch gefällig und wohlklingend sind, ohne trivial zu werden. Am gelungensten ist das Intermezzo giojoso und lirico, ersteres auch rhythmisch belebter, sowie harmonisch interessanter.

A. Zanella. Tempo di menuetto. (2 Mk.) Verlag von Ed. Bote & G. Bock, Berlin. Ansprechendes Charakterstück, besonders wirksam durch den kontrastierenden Mittelsatz.

Ernst Bächer. Vier Klavierstücke. Durch! (1 Mk.) Intermezzo (1.50 Mk.), Sehnsucht (1.20 Mk.), Mummenschanz (1.20 Mk.), (kompl. 3 Mk.). Verlag von D. Rahter, Leipzig. Die Stücke sind inhaltlich gediegen, klingen effektvoll und weisen teils musikalisch anziehende (so der Mittelsatz des „Intermezzo" in B dur), teils sprechend ausdrucksvolle Partien (so das Hauptmotiv von „Sehnsucht") auf.

Sigurd Lie. Jahrzeitsbilder. 1. Sommererinnerungen, 2. Herbststimmung, 3. Weihnachtsmorgen, 4. Frühlingsjubel. Wilh. Hansens Musikverlag, Kopenhagen und Leipzig. Ein kräftiges, warmes Empfinden mit charakteristischem Ausdruck spricht aus diesen Tonbildern. Schön wirkt der feierliche Mittelsatz in „Weihnachtsmorgen", hinreißend der „Frühlingsjubel"; aber einen tüchtigen Spieler erfordern die Stücke.

Ludwig Schytte. Sechs Klavierstücke, op. 141. 1. Cachucha (Spanischer Tanz), 2. Harfenklänge, 3. Rêve orientale, 4. Aubade provençal, 5. In der Nacht, 6. Valse — Rêverie (à 1 Mk.). Verlag von D. Rahter in Leipzig. Neben einigen mehr aparten als besonders anmutenden Stücken bietet uns der als Verfasser feinerer Salonmusik mit Recht geschätzte Komponist hier aufs neue wieder recht Ansprechendes, so (Nr. 4) das Morgenständchen, das an die bekannte Gounodsche Serenade erinnert, dann (Nr. 5) das ernste stimmungsvolle „In der Nacht" mit seiner eigenartigen Melodik im Mittelsatz und (Nr. 6) den reizenden Walzer.

Bendel-Album, herausgegeben von Otto Singer. Verlag von C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. Enthält u. a. zwei Idyllen, eine Phantasie, sowie allerlei Charakterstücke und wird den Freunden gefälliger Salonmusik willkommen sein, besonders die gelungene Paraphrase des innigen Lieds: „Wie berührt mich wundersam."

Ludwig Fanzler. Russische Suite. (2.50 Mk.) J. Schuberth & Co. in Leipzig. Diese dem Andenken Tschaikowskys geweihte Komposition mit gut getroffenem nationalen Charakter wird bei gutem Vortrag von prächtiger Wirkung sein.

Neue Lieder.

Rudolf Gritzner. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Band VIII. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. Ein prächtiger Band, nicht weniger als 40 neue Lieder und Gesänge enthaltend, in denen sich des Komponisten Individualität, sein edler Geschmack, sein feines Empfinden, seine Gewandtheit im Klaviersatz, seine melodische Erfindungsgabe, die zum Ausdrucksvollen, Charakteristischen neigt und im heiteren leichten Genre ebenso glücklich wie im ernsten sich zeigt, — entschiedener als in den früheren Bänden zur Geltung zu bringen weiß.

Bertrand Roth. Gesangskompositionen mit Klavierbegleitung. Vier Gesänge für tiefere Stimme: Bei dem Grabe meines Vaters; Im tiefsten Innern; Abschied; Lacrimae Christi; (80, 50, 80 Pf. und 1 Mk.) op. 6. Der Vogt von Tenneberg, op. 7 (2 Mk.). Drei humoristische Gesänge für Baß. Drei Lieder für hohe Stimme: An die Wolken; Osterlied, op. 8 (1 Mk. und 80 Pf.); Frühlingslied. — Drei Lieder für tiefere Stimme: Ave Maria im Gebirge; Todessehnen; Trabe Rößlein, trabe, op. 9 (à 80 Pf.). Zu beziehen durch C. A. Klemm, Leipzig, Dresden, Chemnitz. Tiefe Empfindung in den einen, ein edler Schwung in den andern Liedern und wieder ein kräftiger Humor werden diesen Kompositionen des technisch gewandten, auf der Höhe der Zeit stehenden, offenbar ernststrebenden Tondichters Freunde verschaffen.

Arthur Allin. 1. Litani für eine Singstimme und Orgel oder Klavier. 2. Davids 130. Psalm. Für Bariton, Harfe (oder Pianoforte) und Orgel (ad libitum). Verlag von Wilhelm Hansen in Kopenhagen. Zwei in edlem Stil gehaltene, wohlklingende und ausdrucksvolle Gesänge.

Karl Klanert. Zwei Gedichte für eine Stimme mit Pianofortebegleitung. 1. Waldnacht (1 Mk.). 2. „Ich habe jeden Duft und Hauch" (80 Pf.). Verlag von C. F. Kahnt Nachf., Leipzig. Warm empfundene Lieder in wirkungsvollem harmonischen Gewand.

Gustav Lewin. Fünf Lieder: Mädchenlied (80 Pf.); Darf er herein? (80 Pf.); Ich hatt' einen wunderholden Traum; Der Sonne entgegen; Gretleins Trauer (je 1 Mk.). Verlag von Edm. Stoll in Leipzig. Man höre das „Mädchenlied" mit seinen schlichten ergreifenden Tönen, und man wird seine Freude haben an dieser gediegenen Gesangsmusik, wenn auch keine ganz neuen Wege betreten sind.

K. Kuiler. Zwei Lieder für eine mittlere Stimme, op. 22 (1 Mk.). Spela, Fragment aus Zlatarog für Sopran mit Orchesterbegleitung. Klavierauszug vom Komponisten. (2 Mk.) Sturmlied für gemischten Chor und großes Orchester. Klavierauszug. (2 Mk., Stimme 1 Mk.) Verlag von A. A. Noske, Middelburg (Breitkopf & Härtel, Leipzig). Auch in seinen Gesangskompositionen zeigt sich Kuiler als ein Komponist von nicht versagender melodischer Erfindungskraft, feinem Empfinden, gewandter Technik und gutem Geschmack in der Behandlung des poetischen Stoffs.

Gustav Erlemann. 1. Fünf Lieder nach Gedichten von Johanna Ambrosius, op. 5 (je 1 Mk.). 2. Drei Balladen: Abschied; Mariechen; Geistergruß (je 1.20 Mk.). Verlag von C. F. Kahnt Nachf. in Leipzig. Mit seinen Balladen, mit denen er in K. Löwes Fußstapfen tritt, dürfte sich der Komponist noch mehr Freunde erwerben als mit den — übrigens zarten, innigen, aber durchweg düstergestimmten Liedern. Wiewohl er sich auch in den Balladen, was die harmonische Einkleidung betrifft, noch nicht der modernen, so feine Nuancen bietenden Ausdrucksmittel bedient, weiß er doch durch die frische, allgemeinverständliche Melodik und Tonmalerei eine sichere Wirkung zu erzielen.

Emil Magnus. Lieder, op. 12. Heft I: 1. Morgengrauen; 2. Agnes; 3. Nelken (1.80 Mk.). Verlag von Mano Närger in Berlin-Friedenau. Nr. 1 und 2 eigenartig, fesselnd, wenn auch nur für tiefer eindringende Hörer. Nr. 3 pikant und auch leichter ansprechend.

Arthur Wulffius. Zwei Gesänge, op. 8: Wandergenoß; Mein Erbteil (1.50 Mk.). Verlag von Bartholf Senff in Leipzig. Ein zartes Empfinden und dann wieder ein edles, feuriges Pathos spricht aus diesen, einen tüchtigen, mit der modernen Tonsprache vertrauten Musiker verratenden Gesängen.

Theo Schäfer. 1. Die Nacht (1 Mk.). 2. Lieder: Im Traum; Frühlingslied (je 1 Mk.); Ueber den Bergen; Wanderers Nachtlied (je 60 Pf.); Ein Stündlein wohl vor Tag; Das Leben ist wie eine Frühlingsnacht (je 1 Mk.). Verlag von Leuckart (Konst. Sander) in Leipzig. Th. Schäfer ist einer der Komponisten, die mit warmem starken Empfinden das Wortgedicht in ein Tongedicht umzuschmelzen und von R. Wagners Musikgeist angeregt in vielen einzelnen Zügen den richtigen Ausdruck zu treffen und den Hörer zu fesseln verstehen.

Dr. Robert Meszlényi. Drei Lieder: 1. Winterfonnenstrahl; 2. Abschied; 3. Einsam. (Bard Ferencz és Testvére, Budapest IV. Kossuth Lajos-Utcza 4.) Eine zarte, an den Volkston streifende Melodik in schlichtem, aber feinem harmonischen Gewand. Nr. 3 besonders herzansprechend. Dr. A. Schüz.

Neue Bücher.

Arnold Schering: „Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart". Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, herausgegeben von Hermann Kretzschmar. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 3 Mk. Der berühmte Musikgelehrte H. Kretzschmar hat für seine Ziele, eine Musikgeschichte nach Formen und Gattungen herauszugeben, sich eine Reihe hervorragender Mitarbeiter gesichert. Außer dem Herausgeber seien hier genannt: Botstiber, Buhle, Kroyer, Leichtentritt, Münnich, Nagel, Nef, Seiffert, Spiro und Wolf. Den ersten Band dieser Handbücher der Musikgeschichte hat Dr. Arnold Schering in Leipzig geliefert. Es ist die „Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart". Sehr verdienstlich ist es, daß der Verfasser nicht nur die neuesten Publikationen, wie z. B. die Denkmäler der Tonkunst in Bayern, die so wichtig für die Entwicklung der Instrumentalmusik sind, benutzte — auch das geschieht übrigens von einigen Bearbeitern älterer, in neuer Ausgabe erschienener Handbücher nicht immer —, sondern er hat viel neues Material aus den Archiven und Bibliotheken Deutschlands und des Auslandes ans Licht gezogen und sein Thema mehr als in scharfen Umrissen erschöpft. Die Geschichte des Instrumentalkonzertes greift bis zum 18. Jahrhundert in andere Gebiete der Instrumentalmusik, ja auch der vokalen Musik über; viele diesbezügliche Probleme wurden bis heute noch nicht ganz gelöst, man schwankte hier und da (z. B. bezüglich der Frage der Orchesterbesetzung im 17. Jahrhundert), und die Spezialarbeiten müssen erst erscheinen, ehe wir die nächstverwandten Gebiete mit festerem Fuß betreten werden. Auch die Frage des Konzertbegriffes ist so schwierig und dunkel, daß man im Zweifel war, was eigentlich „concerto" bedeutete und ob diese Formbezeichnung wirklich von dem lateinischen Wort „concertare" stammt. In nächster Zeit wird diese Frage vielleicht gelöst werden. Dann werden wir erfahren, ob es sich um das solistische Prinzip oder um das Zusammenspiel des Instrumental- und Vokalkörpers handelt, oder gar das Wetteifern einer vokalen mit einer instrumentalen Stimme. Kurz und gut — wir finden im 17. Jahrhundert schon drei konzertante Formen: die Konzertsymphonie (ohne heraustretende Solopartie), Concerto grosso (mit mehr als einer Solopartie) und Konzerte für ein Soloinstrument. Das Beste gibt uns der Verfasser ohne Zweifel in dem Abschnitte über die Konzertsymphonie, die zwar ein Durchgangsstadium war, aber ihren eigenen Platz als selbständige Form behauptete, aus der dann, freilich nach Irrwegen der Formenwandlung, das Streichquartett und auch die eigentliche Symphonie entstanden sind. Torellis schöpferische Tätigkeit wird sehr ausführlich besprochen, wobei auch die bekannten Forschungen von Prof. Sandberger, Torelli und Abaco betreffend, berücksichtigt werden. Locatelli, Torelli, Vivaldi und Corelli treten in dem Kapitel „Concerto grosso" in den Vordergrund, nicht weniger J. S. Bach und Händel; doch wären wir dem Verfasser sehr dankbar, wenn er uns mit diesem letzten Meister länger beschäftigt hätte. Es enthält aber dieses Kapitel sehr wichtige neue Ergebnisse der Erforschung des Concertino, das nach dem Vorbilde des französischen Operntrios gebildet wurde. Dafür, daß er auch in dem Abschnitt über „das Solokonzert" Vivaldi den größten Raum einnehmen läßt, sind wir dem Verfasser dankbar; denn dieser Meister, dessen Violinkonzerte der große J. S. Bach arrangiert hat, behauptet auch im heutigen Musikleben seine eminente Stellung. Unbeschränktes Lob gebührt dem Abschnitt über das Klavierkonzert bis Mozart. Es ist überhaupt die erste gründliche Darstellung der Entwicklung dieser Gattung. Sehr viel Neues erfahren wir über das französische Violinkonzert und seinen Einfluß in Deutschland (Mozart, Stamitz und andere Mannheimer). — Die neuere Zeit (nach Beethoven) kommt in der Betrachtung zu kurz. Zwar ist es für den Musikhistoriker schwer zu sagen, was in der neueren und neuesten Produktion wirklich Keime der Unsterblichkeit in sich birgt, doch ist es nicht so schwer, die Entwicklungsgeschichte des modernen Konzertes wenigstens im allgemeinen Umrisse zu entwerfen, da dieses Gebiet nicht zu umfangreich ist. Der Gegensatz des Konzertes bei Liszt und Brahms ist nicht ganz deutlich dargestellt worden. Auch bei Liszt sind Orchester und Solist völlig zusammengewachsen, „arbeiten mehr miteinander als gegeneinander, indem sie sich bestätigend ins Wort fallen, die Rede wechselseitig fortführen oder mit neuen Auslegungen ergänzen" (S. 195). Dann noch einige Bemerkungen! Stojowski ist kein russischer, sondern ein polnischer Komponist; er ist zwar von den modernen Franzosen beeinflußt, aber nur in der Instrumentation und Harmonik; im ganzen aber gehört er zur Chopinschen Richtung, und zwar mehr als irgend ein anderer Komponist eines Klavierkonzertes. Nachzutragen wäre noch ein Klavierkonzert von Alexander Zarzycki (lies: Saschitzki), das der Komponist auf seiner Tournee 1862/63 in Deutschland spielte; dieses Werk ist einer der wichtigsten Belege der Chopinschen Richtung. Auch ein Widerspruch scheint in folgenden Worten des Verfassers vorhanden zu sein (S. 201): Die Polen (und Böhmen) besitzen „noch einen starken Anhalt an der Vulgärmusik ihres Landes" ... „obwohl in ihren Konzerten das nationale Element keineswegs hervorsticht". Das kann man nicht sagen. In den Werken polnischer Komponisten (Melcer, Stojowski, Paderewski — und M. Karlowicz, des Schöpfers des bedeutenden Violinkonzertes D dur) findet man zwar „nationale Elemente" ähnlich wie bei Chopin, doch keine „Vulgärmusik" in dem Maße wie bei den Russen. Die beiden Scharwenka sind nicht polnische Komponisten, ebenso Moszkowsky. Endlich wären noch die beiden Klavierkonzerte von Stavenhagen nachzutragen, die, der Lisztschen Richtung huldigend, zur Gattung der speziellen Virtuosenkonzerte gehören. — Am Schluß des Werkes Scherings finden wir eine knappe, aber gut orientierende Darstellung der Geschichte des Bläserkonzertes. Doch fehlt hier zum mindesten die Erwähnung des Flöten- und Hornkonzertes von Mozart, die auch heute noch gespielt werden, wie das Klarinettenkonzert des Meisters. Daß diese Bemerkungen den Wert des ausgezeichneten Werkes von Schering nicht im geringsten beeinträchtigen wollen, darf mir der Verfasser glauben.

Adolf Chybiński (München).

* * *

Viola-Schule für den Schul- und Selbstunterricht von Prof. Hermann Ritter. Berlin-Groß-Lichterfelde bei Chr. Friedrich Vieweg. Preis 3 M 50 Pf. netto. (Text deutsch, französisch und englisch.) 78 Seiten. — Ritters Violaschule drängt den Stoff auf eine etwas enge Grenze zusammen, bietet aber doch in einzelnen Kapiteln instruktiv Wertvolles. Mit Geschick aufgebaut sind die Elementarübungen, die den Anfang des Werks ausmachen, und vor allem zum Erlangen einer sicheren Bogenführung dienen. Ob es ratsam ist, als ersten Griff sofort den Halbtonschritt auf allen vier Saiten zu lehren, mag bezweifelt werden, doch kann ja jeder Lehrer nach der individuellen Veranlagung seiner Schüler Modifikationen eintreten lassen und mit dem leichteren Ganztonschritt beginnen, wenn es ihm gut dünkt. Sehr heilsam sind die rhythmischen Uebungen, die Ritter aus dem Tonleitermaterial herstellt, die zu weiterem Nutzen aber auch zu transponieren wären. Die melodischen Uebungsstückchen, zum Teil mit Klavier oder mit Begleitung einer zweiten Viola gesetzt, sind etwas simpler Natur, die Etüden zumeist bekannten technischen Werken für die Violine in Transposition entnommen. Ein kleiner Anhang beschäftigt sich mit den Vorzügen der 5saitigen Ritterschen Viola, deren Wert für die Praxis an gutgewählten Beispielen dargelegt ist. Für Seminarschüler, die zumeist einen raschen Lernkursus durchzumachen haben, sei das Werk vor allem empfohlen, sodann auch für Violinspieler, die sich mit der vielvernachlässigten Viola beschäftigen wollen. A. Eisenmann.



— A E I O U. Der Dichter Johann Heinrich Voß, der Verfasser des einst vielgelesenen idyllischen Gedichts „Luise“ und Uebersetzer des Homer, war sein Leben lang ein streitbarer Kämpe. Jeden, der in wissenschaftlichen und religiösen Fragen nicht einfach für ihn war, erklärte er kurz und bündig wider sich und bekämpfte ihn als Feind aufs hartnäckigste. Wie sehr er sich auch nach Freundschaft streckte und sehnte, seine Natur war wenig dafür angelegt. Kampf und Streit werden nicht um ihrer selbst willen geführt, sie ermüden und erschlaffen, wenn sie keinen zum Siege führen. Voß besaß daher, zumal in seinen mittleren Lebensjahren, auf die Dauer niemand, den er im Vollgewichte des Worts Freund heißen konnte. Nur ein Band der Freundschaft streckte sich über alle anderen hinaus, das war mit dem Kapellmeister Johann Abraham Peter Schultze (1747—1800), den freilich Voß um ein volles Vierteljahrhundert überlebte. Beide Männer waren für einander wie geschaffen. Voß, der Dichter, selbst musikbegabt, vermochte dem Freund in sein eigenstes Gebiet zu folgen, und Schultze, der Komponist, paßte durch seine volksmäßige Schlichtheit ganz zu Vossens Wesen und Neigung. Er komponierte ihm seine Lieder zu Dank und Voß bewahrte ihm dafür das lebhafteste Dankgefühl. Konnten doch die holden Lieblinge seiner Muße nun erst auf Flügeln des Gesanges recht ins Volk eindringen — das höchste Ziel seines Ehrgeizes. Dieser Kapellmeister Schultze gab 1785 dem fünften Sohne Vossens seinen Namen Abraham. Bereits vor der Geburt des Knaben war er zum Paten bestimmt worden. Da der Vater an dem Namen Anstoß nahm, stellte ihm Schultze vor, das dreifache a mache ja den Namen ganz besonders musikalisch. Er wollte mit diesem Einwand seinen Freund, der leicht singbare Vokale liebte, an der schwachen Seite nehmen. Voß aber erwiderte, dann wäre Satanas ebenso lieblich oder gar erst das fünf-a-ige Abrakadabra (finnloser Name eines gegen Fieber gebrauchten Zauberwortes). Doch „wenn es wieder ein Junge wird, so muß er zur Strafe so heißen. Und wenn mir der Kopf noch wärmer gemacht wird, so soll er durch alle Vokale gegeißelt werden und sich zeit seines Lebens schleppen mit dem Brandmal: Abraham Ephraim Ibrahim Oberon Uriel Voß.“ — Es wurde richtig wieder ein Junge, der erste Teil der letzten fünffachen Drohung ging in Erfüllung. Aber der auf solch eigentümliche Weise bewillkommte Abraham Sophus rächte sich in seiner Art. Der gute Vater Voß kam nie wieder in Verlegenheit, sich über die Wahl eines Taufnamens aufregen zu müssen. Des Dichters fünfter (da der älteste starb, unter den lebenden nur vierte) Sohn, der später glücklicher Gymnasiallehrer in Kreuznach wurde (1785—1847), blieb sein jüngster und, um nichts zu verschweigen, da sich auch ein heiß ersehntes Töchterchen nicht einstellte — sein Jüngstes.

— Die tönende Schnur. Der große Geigenkünstler Paganini, dessen „einsaitige“ Virtuosität nach allen Seiten berühmt geworden ist, war zugleich einer der größten Improvisatoren in der Komposition. Als er einst, am 12. April 1831, auf einer Soiree bei Rossini in Paris in seiner Weise die schwierigsten Sachen improvisiert hatte, meinte einer aus der Gesellschaft: „Paganini würde auch einem gespannten Zwirnsfaden Zaubertöne entlocken.“ Paganini hörte diese Aeußerung, löste die seidene Schnur von seiner Lorgnette los, spannte sie über einen großen Punschnapf und spielte darauf, wie auf einer Gitarre, eine Melodie, die allgemein ansprach.

— Geschwindigkeit ist keine Hexerei. Als Georg Philipp Telemann, ein überaus fruchtbarer Komponist, 1767 als Musikdirektor und Kantor in Hamburg gestorben, noch als Kapellmeister am Eisenacher Hofe wirkte, erhielt er eines Tages den Auftrag, zur Bewillkommnung einer hohen Herrschaft, die nicht weiter als drei Stunden von der Residenz entfernt ansässig war, eine Kantate mit Begleitung eines Flügels zu komponieren. Die Zeit, die ihm zur Herstellung der Begrüßungskomposition gegeben werden konnte, betrug nur anderthalb Stunden, da der hohe Besuch sich bereits unterwegs auf der Fahrt befand. Telemann, durch den Auftrag nicht im geringsten beunruhigt, schickte schnell zum Hofpoeten und zum Kopisten, und alsbald saßen die drei, in ihrer Art alles bewährte Künstler, wacker an der Arbeit. Der Poet schrieb seine Verse am Tische nieder, der Komponist, hinter ihm stehend, folgte an seinem Schreibpult dem Dichter Zeile für Zeile nach und war meist schon fertig, ehe dem Haupte des Dichters die nächstfolgende Strophenzeile entsprang. Der Kopist sah dem Komponisten wieder über die Schulter und schrieb, daß die Feder spritzte. Wirklich war die bestellte Kantate, da die drei Schnellkünstler mit rasendem Eifer arbeiteten, in fünf Viertelstunden fertig und fand, als die hohen Herrschaften nach kaum einer Stunde erschienen, kunstverständigen Beifall. Dr. Dörffel.

— Der bekannte Komponist englischer populärer Lieder, Mr. W. Slaughter, der selbst ziemliche Popularität in England genießt, hat durch einen neuen Einfall viel von sich reden gemacht. In England betreibt bekanntlich das literarische Piratenwesen gar üppige Früchte und der Kampf dagegen ist recht mühevoll. Kürzlich sah nun Mr. Slaughter in den Händen eines Straßenhändlers eine Anzahl unberechtigter Nachdrucke seiner Kompositionen, die von diesem den Passanten zum Kauf angeboten wurden. Ohne weiteres entriß er dem Verkäufer die Noten und zerriß sie. Die neueste Anekdote mit Bezug auf Mr. Slaughter ist folgende: In einer Hauptstraße einer Vorstadt Londons hörte er einen Drehorgelspieler ein populär gewordenes Lied aus seinem Stück „Blue Bell“ spielen, und zwar mit so wenig Rücksicht auf die Intentionen des Komponisten, daß er von seinem Fahrrad absprang, die Kurbel der Drehorgel ergriff und dem Orgler zeigte, wie das Stück mit Bezug auf Rhythmus, Synkopierung ꝛc. zur Erzielung der richtigen Effekte zu spielen sei. Dieser Vorfall erinnert an eine andere Geschichte Mascagnis. Auch er zeigte einem Drehorgelspieler, der sein „Intermezzo“ nicht gerade im Sinne des Komponisten herunterleierte, durch eigene Handhabung der Kurbel, wie er es gespielt zu haben wünsche. Am nächsten Tage erschien der reisende Musikant wieder in der Straße und zwar mit einem großen Plakat an seinem Instrument, worauf die Worte standen: „Schüler Mascagnis“. A. B.

— Ein vergessenes Musikinstrument. Zu unserer Notiz in Nr. 22 schreibt man uns: Das Instrument ist vielleicht nicht so vergessen, wie der Einsender meint. Ich erinnere mich, daß die bekannte Tiroler Sängergesellschaft von Ludwig Rainer (vom Achensee), die ich in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts oft in ihren eigenartigen Leistungen zu hören Gelegenheit hatte, mit ihren Vorträgen in Gesang und Zitherspiel auch solche auf dem „hölzernen Gelächter“ zu verbinden pflegte. Das Instrument, das einer der Söhne L. Rainers spielte, auch „Holz- und Stroh-Instrument“ genannt, war, wenn ich nicht irre, identisch mit dem sogen. „Xylophon“, wie ja auch Sie zutreffend vermuten. Suppé hat es in seinen „Zehn Mädchen und kein Mann“ verwendet, indem Papa Schönhahn und seine 10 Töchter auf 11 solchen Instrumenten eine „Holz- und Stroh-Polka“ ausführen, wie der Klavierauszug, den ich in Händen habe, das betreffende Musikstück bezeichnet. Wenn ich noch hinzufüge, daß ich, wenn ich indiskret sein wollte, den Namen eines Herrn nennen könnte, der seines trockenen aber nicht unmelodiösen Lachens halber von seinen Freunden mit dem Spitznamen „Das hölzerne Gelächter“ (auch „Gelachter“) beehrt wird, so glaube ich den Beweis erbracht zu haben, daß das Instrument wenigstens in Süddeutschland und Oesterreich auch heute noch nicht vergessen ist.

Graf v. G.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 1 des neuen Jahrgangs enthält drei verschiedenartige Stücke, eins für Klavier, ein Lied und eine Bearbeitung für die Violine. Wir möchten damit für die neuen Abonnenten zugleich auch andeuten, was in der Musikbeilage erscheint. Das Klavierstück, ein „Impromptu“, hat den Münchner Hofpianisten Professor Heinr. Schwartz zum Verfasser, der unseren älteren Lesern durch seine kompositorische und musikliterarische Tätigkeit in der „Neuen Musik-Zeitung“ gut bekannt ist. Der formell einfachen und klaren Komposition — die Hauptstimmung im E dur-Satze wird durch einen kurzen Mittelsatz in cis moll unterbrochen — liegt als poetische Idee etwas wie Herbstgedanken, eine stille Träumerei, die hier und da einen leise melancholischen Einschlag bekommt, zugrunde. Bei der Wiederholung der ersten achttaktigen Periode beflügelt sich gleichsam die Phantasie mit anmutig-leichten Schwingen. Sehr wirksam sind auch Harmonie und das wechselnde Forte und Piano vor dem Wiedereintritt in die Haupttonart (ritardando — a tempo). Das Stück erfordert einen feinen, empfindsamen Vortrag, langsam und zart gibt der Komponist an, una corda heißt's weiter am Anfang! — An zweiter Stelle steht ein Lied vom königl. Musikdirektor Karl Hirsch, der bis vor kurzem in Elberfeld wirkte und jetzt nach Berlin übergesiedelt ist. Auf einen schönen Text von Albert Hegel ist die Weise geschaffen, die in ihrer natürlichen Sprache und den wirksamen Steigerungen, in dem Aufschwunge, den die Töne gemäß dem dichterischen Gefühlsinhalt am Schlusse nehmen, leicht die Herzen empfänglicher Sänger und Sängerinnen gefangennehmen wird. — An dritter Stelle endlich folgt eine bekannte Mazurka von Chopin, die Kammermusikus Abert in Stuttgart für die Violine bearbeitet hat. Die „Neue Musik-Zeitung“ wird ja nun auch für die Geige Bearbeitungen älterer Meister bringen; Herr Abert hat schon die Herausgabe der im vorigen Jahrgang veröffentlichten Sonate von Tartini besorgt.

* * *

Für unsere Geiger. Alle Abonnenten, die uns ihre Adresse angeben, erhalten von sämtlichen Violin-Stücken, die in diesem Jahrgang der „Neuen Musik-Zeitung“ veröffentlicht werden, die besonders gedruckte Violinstimme kostenlos zugesandt, jedoch nur, wenn ihre Zuschrift von einem Abonnementsausweis für das laufende Quartal (Quittung der Buchhandlung oder Post) begleitet ist. Von dieser Bedingung kann nicht abgewichen werden (nur Kreuzband-Abonnenten bedürfen eines weiteren Ausweises nicht). Damit, daß wir unsern Geigern die Separatstimme auf ein ganzes Jahr gratis zur Verfügung stellen, hoffen wir, ihren Wünschen entgegenzukommen.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 21. September.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Helene Svoboda. Wir werden um den gegenwärtigen Aufenthalt der Schriftstellerin Frau Helene Svoboda ersucht und wären für freundliche Mitteilungen verbunden.

Jos. Weiss. Desgleichen werden wir um Angabe der Adresse des Jankóklavierspielers, Professor Joseph Weiß, gebeten. Auch für eine Uebermittlung dieser Adresse wären wir verbunden.

Grieg 12. Es folgen Aufsätze über die Violoncell-Literatur. Wir werden Ihnen im nächsten Briefkasten auch noch direkte Auskunft geben.

O. C., W. Sie fragen, welche Kompositionslehre wir Ihnen zum Selbststudium empfehlen können? Verstehen Sie nun Kompositionslehre im engeren Sinne als angewandte Aesthetik, oder verstehen Sie darunter die gesamte Lehre des musikalischen Satzes, also Harmonielehre, Lehre von der Melodie und dem Rhythmus, Lehre vom Kontrapunkt, Formenlehre? Marx, Jadassohn, Lobe, also ältere Lehrmeister, umfassen in gesonderten Teilen ihrer großen Lehrbücher sämtliche Einzeldisziplinen. Wenn Sie zunächst Harmonielehre studieren wollen, so verweisen wir sie auf die Tonsatzlehre unserer Zeitung, sodann auf eine moderne große Harmonielehre von Professor Ludwig Thuille und Dr. Rudolf Louis, die vom Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart vorbereitet wird. 2. Instrumentationslehre? Die von Berlioz vierbändig, ergänzender Anhang von Chr. M. Widor, deutsch von H. Riemann, Breitkopf & Härtel in Leipzig, Riemanns Katechismus der Musikinstrumente für den Anfang. 3. Kaufen Sie sich zunächst „Parsifal“ und „Ring des Nibelungen“ von Max Chop (Reclamheft zu 20 Pf.). Sie werden die Bücher nicht ohne Nutzen lesen. Dann vielleicht O. Neitzel (Cotta, Stuttgart). Alle diese Werke sind übrigens schon in der „Neuen Musik-Zeitung“ besprochen worden. 4. Richard Batkas neue große Musikgeschichte liegt von diesem Jahrgang ab unserem Blatte bei. 5. Das Opernhandbuch bringt nur kurze Inhaltsangaben, keine Notenbeispiele. 6. Die „Musik“ kostet vierteljährlich 4 Mark. 7. Wo der Verleger den Preis angibt, nennen wir ihn selbstverständlich auch.

Staatsprüfung. Zu der betreffenden Notiz in Nr. 28 wird uns weiter mitgeteilt, daß die Prüfungskommission sich in Lemberg befindet, Präsident ist Direktor M. Solty. Die Prüfung ist öffentlich, und jedermann ist die Anwesenheit gestattet. — Besten Dank. Die Noten folgen in nächster Zeit.

M. K., R. Breslaurs Klavierschule geht unserer Meinung nach nicht zu schnell vorwärts. Es kommt natürlich auch immer auf die Begabung des Kindes an; außerdem liegt es in der Hand des Lehrers, durch anderweitige Studienaufgaben den Gang der Schüler länger oder kürzer zu unterbrechen. Die von E. kennen wir nicht. Z. ist in der „Neuen Musik-Zeitung“ günstig beurteilt worden. Wir empfehlen Ihnen, einzelne Quartette selbst einzusehen.

L. E., L. Die Rubrik „Besprechungen" wird in jeder Nummer vorhanden sein, und nur ausnahmsweise aus Raummangel ausfallen. Bestimmte Werke werden auch in einzelnen Artikeln besonders besprochen.

A. B., C. Wir empfehlen Ihnen weiter: Max Schipke, Die Technik des tonalen Treffens. Karl Habels Buchhandlung, Berlin. Karl Röder, Unterrichtslehre des Volksschulgesanges, 1906. Dürrsche Buchhandlung, Leipzig, geb. 3.20 Mk., geh. 2.60 Mk. Balshüsemann, Theorie und Praxis des Gesangunterrichts in Volks- und Mittelschulen. Klinkhardt in Leipzig 2.40 Mk. Ruckstuhl, Anleitung zur Erteilung eines methodischen Gesangunterrichtes in der Primarschule. Orell Füßli in Zürich (Preis ungefähr 5 Mk.). Das erstgenannte Werk enthält eine geradezu klassische Begründung der Methode, die übrigen stellen eine bis ins Einzelne gehende Anwendung dieser Methode dar. Die Literatur ist übrigens außerordentlich groß.

A. S., Heidelberg. August Gergel wohnt, soviel uns bekannt ist, in Rostock. Nähere Adresse nicht erforderlich. Else Schrempf wohnt in Stuttgart, Uhlandstr. 27. Hugo Straßburgers Adresse ist uns nicht bekannt.

D. Einzelheiten über die Krankheit des kürzlich gestorbenen Pianisten Felix Dreyschock sind uns nicht übermittelt worden. Wir erhielten nur die Nachricht von seinem Ableben. Vielleicht gibt uns ein Leser freundliche Auskunft?

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 20. September.)

F. W., P—heim. Sie singen ein durch und durch falsches Lied mit „Wach auf, du schöne Träumerin" und werden am besten, wollen Sie nicht mit der Kunstpolizei in Konflikt kommen, auf das Ständchen verzichten.

A. Sch., B—ck. In der Fugenkomposition sollten Sie sich nur unter sachverständiger Leitung betätigen. Was Sie in diesem Zweig bieten, läßt vermuten, daß Ihre musikalische Bildung noch nicht genügend durch Spezialstudien fundiert ist. Den größten Dienst hierfür würden Ihnen die Bachschen Choralfigurationen im 5. Band der Ausgabe Peters leisten, dann käme die freie Imitation der Präludienform und darauf erst die Fuge. Geben Sie dem artigen Menuettsatz noch ein Trio. An dem „Ringelreigen" werden Sie später noch einiges zu feilen finden.

A. M., W—m. Die Romanze ist ein klar konzipiertes Stück mit ansprechender Weise. Nicht minder freundlich wirkt das Mozartsche Rokoko des Wiegenlieds, wenn man auch mit dessen rhythmischer Struktur nicht durchweg einverstanden sein kann. Die Einleitung zum 2. Vers kommt beispielsweise um einen Takt zu kurz.

Teinach. Die Kunst fügt sich nicht willig, sie will beherrscht sein. Sie hat ihre Gesetze. Wer diese nicht ganz oder nur halb kennt, den macht sie zum Stümper.

A. S. 29, München. Nur nicht die Flinte gleich ins Korn werfen. So verfänglich das Impromptuartige Ihrer Liedkompositionen wirkt, einen tieferen Gehalt vermißt man am Ende immer. Arbeiten Sie nicht zu flüchtig? Man möchte Ihnen auch volkstümlichere Texte wünschen. Vielleicht hat Ihr schönes Talent noch nicht das Genre gefunden, das ihm am meisten zusagen würde. Warum sich ausschließlich auf das moderne Lied versteifen? Das halten wir ebenso für verfehlt, als wenn Sie von der Musik zu den Kochtöpfen übergehen würden.

Ernst N. Wie sich im Auge die Seele spiegelt, so spiegelt sich die Seele des Künstlers in dem kristallenen Gefäß seiner Töne.

Homonym.

Es hat sehr fein die Uhr gemacht
Und niemand hat's gesehn;
Es mordet Mensch und Tier bei Nacht
In fernen Tälern und Höhn.
Doch in Salons, da zeigt es sich
Von bester Seite sicherlich.

E. Grimm.

Auflösung des Zahlenrätsels in Nr. 22:

Haendel, Andante, Rezia, Menuett, Orchester, Note, Joachim, Undine, Melodie.

Harmonium.

Richtige Lösungen sandten ein: G. Lauske, Hohlen. Ed. Jeanrenaud, Frankfurt a. M. Margarete Conrad, Breslau. Joh. Dormagen, Emmerich. Franz Lovenfosse, Münstereifel. Emil Vogel, Mannheim. Alfred Degenhard, Reichenbrand. Julius Weidig, Rothenburg. Dr. Georg Höcker, Wittstock. Emil A. Hoffmann, Aarau. C. Friedrich, Kiel. P. Wittke, Birnbaum.

Auflösung des Homonyms in Nr. 23:

Strauss.

Richtige Lösungen sandten ein: Berta Stieger, Ischl. Anna Cronmüller, Winnental. Gustav Lauste, Hohlen.

*Unserer heutigen Nummer liegen Prospekte von der **Musikbildungs-Anstalt** in **Charlottenburg-Berlin** sowie von den Firmen **Bernhard Teichmann** in **Erfurt** und **H. R. Krentzlein, Berlin**, bei, die wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.*

Bezug früherer Jahrgänge.

Unseren neueingetretenen Abonnenten diene zur Nachricht, daß sämtliche früheren Jahrgänge der „Neuen Musik-Zeitung" noch erhältlich sind und durch jede Buch- und Musikalienhandlung, sowie direkt vom Verlag bezogen werden können. Preis der Jahrgänge 1880 bis 1896 (ältere Ausstattung) je Mk. 2.—, 1897 bis 1903 (ältere Ausstattung) je Mk. 4.—. Jahrgang 1904 und folgende (neue Ausstattung) je Mk. 6.—. Einbanddecken zu den Jahrgängen 1880 bis 1903 (einfach Leinen) je Mk. 1.—, Prachtdecken je Mk. 1.50. Einbanddecken zu Jahrgang 1904 und folgenden je Mk. 1.25. Sammelmappen (für die Musikbeilagen) zu Jahrgang 1904 und folgenden je Mk. —.80. Decke und Mappe zusammen Mk. 1.75.

Das Verzeichnis einer Auswahl in älteren Jahrgängen der „Neuen Musik-Zeitung" erschienener besonders interessanter Aufsätze, Biographien, Künstlerporträts und Musikbeilagen wird jedem Interessenten auf Verlangen kostenfrei übersandt vom

Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.

Literatur.

— **Ein lieber alter Freund** hat uns soeben seinen Besuch abgestattet, der Kleine Brockhaus. Er trägt ein ganz modernes, buntes Gewand und ist noch volkstümlicher geworden, als er bisher schon war, ein echter Wissensanwalt für tägliche Nöte. Zum Lobe seiner äußeren Ausstattung etwas zu sagen, hieße Bücher nach Leipzig tragen. Es ist zu bewundern, wie es die Firma Brockhaus fertig gebracht hat, in einem Bande von 1000 Seiten so viel Wissensstoff und Anschauungsmaterial unterzubringen. Und dabei zeigt der Kleine Brockhaus keine Abhängigkeit von seinem großen Bruder, der 17 Bände umfaßt. Er ist in Wort und Bild eine selbständige Schöpfung. Die Artikel der großen Konversations-Lexika erfüllen einen anderen Zweck, sie wollen studiert werden; die in den 2 Bänden des Kleinen Brockhaus sind zu plötzlicher Orientierung bestimmt, sie sind so kurz als möglich. Es ist unglaublich, daß in dem vorliegenden 1. Bande gegen 40000 Stichwörter untergebracht werden konnten neben Tausenden von Abbildungen und Karten und Extrabeilagen. Die Brauchbarkeit des Kleinen Brockhaus ist daher eine unbeschränkte. Im Kontor des Kaufmanns oder Industriellen, im Bureau des Beamten, auf dem Schreibtische des Gelehrten, im Geschäft jedes Gewerbetreibenden, im Heim jedes intelligenten Arbeiters, kurz in jeder deutschen Familie fehlt etwas, wenn dieses Hausbuch fehlt. Und da der Preis von 12 Mark für den stattlichen, reich mit Abbildungen und Karten ausgestatteten Band sehr billig ist, wird niemand vor der Anschaffung dieses Universalwerkes zurückzuschrecken brauchen. Wo wir den Kleinen Brockhaus aufschlagen, finden wir ihn ebenso originell wie belehrend. Drei Leitbuchstaben oben auf Textseiten, Abbildungen und Karten scheinen uns eine neue sehr praktische Erfindung. Trefflich sind die tausend kleinen Textabbildungen, die auf den ersten Blick einen Begriff erläutern, den man ohne Zeichnung nicht erklären kann. Und eine Fülle von bunten Karten und Kärtchen reizt zu längerem Betrachten. Deutschland allein ist illustriert mit nicht weniger als 27 Karten und 25 Nebenkarten und durch eine große Anzahl Bilder der interessantesten und wichtigsten Gebirge, Landschaften und Städte, auch eine neue Erfindung. Lehrreich, völlig neu und teilweise entzückend sind die zahlreichen Bildertafeln in schwarz und bunt, die jedem etwas bringen werden. Kirchengeräte und Entwicklungsgeschichte von Tier und Mensch, die fernsten Sterne am Himmel und die kleinsten Bazillen auf der Erde, die modernsten Maschinen und Heilverfahren und die ehrwürdigsten Bauten des Altertums, die Kriegswaffen aller Zeiten und Blut und Eingeweide des Menschen, die neuentdeckte afrikanische Halbgiraffe Okapi, kurzum alles ist im Bilde vereinigt, was den Benutzer des Werkes nur immer interessieren kann. Schließlich wollen wir auch die vielen Textbeilagen besonders hervorheben, die ausführliche statistische

Ergänzungen wichtiger Artikel geben, die zum vollen Verständnis des betreffenden Artikels nötig sind, z. B. die höchsten Berge, Hauptdaten der Weltgeschichte in neuartiger Anordnung, Kriminalstatistik u. a. Wir wünschen dem Werke, das bedeutende Herstellungskosten verursacht haben muß, die weiteste Verbreitung, die es reichlich verdient, damit der Verlag uns immer wieder mit neuen, den eilenden Zeitereignissen folgenden Auflagen beschenken kann. X.

* * *

— **Dritte Deutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906.** — Das vom Direktorium der Ausstellung herausgegebene offizielle Ausstellungswerk wird unter dem Titel: „Das deutsche Kunstgewerbe 1906" Ende September bei der Verlags-Anstalt F. Bruckmann A.-G., München, erscheinen. Es wird 7 Aufsätze aus der Feder der hervorragendsten Fachleute und etwa 400 Abbildungen enthalten.



Stellengesuche Stellenangebote, An- und Verkäufe aller Art, Pensionsgesuche etc. kostet die kleine Zeile 60 Pf. — Aufträge an die Expedition in Stuttgart oder an eine der Filialen von Rudolf Mosse. — Die Gebühren sind der Bestellung gleich beizufügen. Für eine Zeile sind 10 Silben, für ein Wort aus grösserer, fetterer Schrift zwei Zeilen und für Weiterbeförderung von Chiffre-Briefen 60 Pf. extra zu berechnen.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Zur zehnten Wiederkehr von Anton Bruckners Todestag.

Von **Rudolf Louis** (München).

Als Anton Bruckner am 11. Oktober 1896 für immer die Augen schloß, da nahte ihm der Tod als Erlöser von den Qualen unheilbarer körperlicher Krankheit. Wie sein ganzer Lebenspfad rauh und vom Glück nur insofern begünstigt war, als es für den Künstler allerdings ein Glück bedeutet, wenn es ihm nicht allzu *leicht* gemacht wird — so wurde ihm auch das Ende verdüstert durch die schmerzliche Entsagung, seinen Schwanengesang, die Neunte Symphonie unvollendet hinterlassen zu müssen. Wer jemals etwas davon erfahren durfte, wie dieses Werk dem Meister geradezu als eine *Schuld* auf der Seele brannte, eine Schuld gegen seinen Herrn und Gott, von deren Abtragung er nichts Geringeres als seine ewige Seligkeit abhängig glaubte, der wird ermessen können, in welchem Maße das Versagen der Kräfte, die Unmöglichkeit, das Gelübde zu erfüllen, diesen ebenso tief wie kindlich religiösen Mann auch seelisch niederdrücken und ihm die Freude an dem vergällen mußte, was ihm die letzten Lebensjahre an Erquickendem und Erhebendem gebracht hatten: an der behaglich sorgenfreien Gestaltung seines äußeren Daseins und der immer strahlender emporsteigenden Morgensonne seines jungen Ruhmes. —

Damit das Werk eines deutschen Künstlers für die Allgemeinheit seines Volkes lebendig werde, muß er selbst zunächst einmal tot sein. Diese alte traurige Erfahrung fand auch im Falle Bruckner eine neue Bestätigung. Zu seinen Lebzeiten hatte der Meister eine kleine, aber eifrige und auch an Zahl immer wachsende Gemeinde, nur in Wien und einigen anderen Städten Oesterreichs — übrigens aus Gründen, die mit Kunst und Musik zum Teil nicht das geringste zu tun hatten — ein wirkliches Publikum und unter den berufenen Vertretern der musikalischen Kritik nur ganz wenige überzeugte Anwälte und noch weniger wahrhaft urteilsberechtigte Kenner seiner Kunst. In den letzten zehn Jahren ist das wesentlich anders geworden. Was skandalöser — ich muß an mich halten, um nicht zu sagen: infamer Weise noch in der neuesten Auflage von Meyers Konversationslexikon* zu lesen steht, daß es „nicht gelungen sei, die Brucknerschen Symphonien auf dem Konzertprogramm fest einzubürgern, da ihr prunkhaftes, oft aufdringliches, auch innere Logik vielfach vermissen lassendes Wesen den Wunsch nach öfterem Hören nicht zu wecken vermöge" —, für diese Behauptung konnte noch vor wenigen Jahren die Tatsache des verhältnismäßig seltenen Erscheinens einer Brucknerschen Symphonie auf unsern Konzertprogrammen als scheinbarer Beleg angeführt werden. Jetzt ist auch das unmöglich, und man kann es nur bedauern, daß wir immer noch keine umfassende Aufführungsstatistik für den deutschen Konzertsaal besitzen, aus der zahlenmäßig nachzuweisen wäre, in welch ungeahnter Weise der Sieg der Brucknerschen Kunst schon heute nicht mehr zu bestreitende Wirklichkeit geworden ist.

Das Werk, mit dem sich unser Meister in der Allgemeinheit des deutschen Publikums durchgesetzt hat, ist das Schmerzenskind seines Lebensabends, die „Neunte", die innerhalb der letzten Jahre, was die Anzahl der Aufführungen anbelangt, wohl allen ihren Schwestern — selbst der noch vor einem Jahrzehnt außerhalb Oesterreichs eigentlich allein gekannten „Siebenten" — den Rang abgelaufen haben dürfte. Und so hat sich auch in diesem Falle wieder einmal ein Verhängnis zum Segen gewendet: mit seiner letzten symphonischen Schöpfung hat sich der Meister die Herzen auch derer erobert, die ihm bis dahin noch fern gestanden waren — obwohl, ja in etwas vielleicht sogar *weil* er sie unvollendet hinterlassen mußte. Denn daß das sentimentale Interesse an dem posthumen Torso als solchem und wohl auch das Fehlen gerade des *Finales* — dieser Klippe, an der das verstehende Mitgehen so vieler mit der Eigenart des Meisters noch wenig vertrauter Hörer gar oft zu scheitern pflegt —, daß das zu dem überraschend großen und allgemeinen Erfolge der „Neunten" wesentlich mit beigetragen hat, wird kaum zu bezweifeln sein. Jedenfalls hat

* Unbeschadet allen Respekts vor dem, was sie, äußerlich betrachtet, und zwar namentlich in Hinsicht auf die Fülle des von ihnen dargebotenen Daten- und Illustrationsmaterials leisten, könnte doch häufiger, als es tatsächlich geschieht, darauf hingewiesen werden, wie

aber dieser Erfolg zum erstenmal eigentlich auch für die weitere Oeffentlichkeit den Namen Bruckners mit der Gloriole eines anerkannten Großmeisters der Musik umwoben und bewirkt, daß die Wertung Bruckners als des überragend größten Symphonikers nach Beethoven, mit der man noch vor zehn Jahren ein Paradoxon aussprach, heute doch schon in die Reihe der diskutabeln Meinungen emporgerückt und auf dem besten Wege ist, eine Trivialität zu werden, die jeder Spatz von den Dächern pfeift.

Die „Neunte" wird ihre Schwestern in der Gunst des Publikums allmählich nach sich ziehen und hat das zum Teil schon getan. Wenn bis vor kurzem noch der Dirigent, der einmal einen Versuch mit einer Brucknerschen Symphonie machte, etwas zu „wagen" glaubte, so ist es heute bereits möglich geworden — wie im diesjährigen Abonnementzyklus der Münchner Kaimkonzerte —, *drei* Brucknersche Symphonien auf das Winterprogramm zu setzen und sich damit den Dank und die Anerkennung des Publikums wie der Kritik in gleicher Weise zu sichern. Kein Zweifel: der Kampf um die Anerkennung Bruckners ist insofern noch nicht ganz ausgekämpft, als der Feind noch manche wichtige Position besetzt hält; aber der Sieg ist entschieden, der schließliche Ausgang kann nicht mehr zweifelhaft sein. Der Meister, dem es schwerer geworden ist als vielleicht irgend einem andern, auch er hat sich allem Widerstand zum Trotze durchgesetzt und alle Welt von der Bedeutung und dem Werte seiner Kunst überzeugt.

Da könnte es denn nun scheinen, als ob den speziellen Freunden und Bewunderern seiner Kunst wenig Propagandaarbeit zu tun mehr übrig bleibe, als ob es genüge, den Dingen ihren Lauf zu lassen und des nicht mehr zweifelhaften Ausgangs zu harren, daß Bruckner zum „Klassiker" und allgemein als solcher anerkannt wird. Wenn nichts weiter not täte, als daß ein Künstler bewundert und gepriesen wird, so würde das freilich genügen. Aber es braucht noch ein anderes, was nicht immer mit dem Ruhm und der Anerkennung zusammengeht. Wenn eine Kunst das wirken soll, was sie wirken kann, muß sie von denen, an die sie sich wendet, auch *verstanden* werden. Um die Bruckner-Bewunderung braucht uns nicht bange zu sein, wohl aber um das allgemeine oder auch nur um das weiterdringende *Bruckner-Verständnis*. Denn in unserer Zeit, wo es ein unbefangenes und unvoreingenommenes Publikum eigentlich gar nicht mehr gibt, wo fast ein jeder seine Meinung über eine künstlerische Erscheinung nicht aus den lebendigen Eindrücken gewinnt, die ihm das Kunstwerk selbst vermittelt, sondern aus dem, was er darüber *gelesen* hat — heute könnte es sehr wohl der Fall sein, daß die Massen sich literarisch einen Bruckner-Enthusiasmus suggerieren ließen, bei dem ihr Herz und ihre Sinne innerlich ebenso kalt blieben, wie etwa bei dem modernen Wagner-Enthusiasmus sehr viele und dem Bach-Enthusiasmus die meisten. Wie wenig der echten und wahren, d. h. von ihrem Schöpfer gemeinten Wirkung Wagnerscher Kunst mit der heutigen Wagnerei gedient ist und wie fremd selbst den besseren Schichten unseres musikalischen Publikums Bach geblieben ist trotz aller Vergötterung — die nicht immer heuchlerisch zu sein braucht, vielmehr ganz aufrichtig und doch seelisch tot und künstlerisch unfruchtbar sein kann — wie fremd er ihnen aller Voraussicht nach auch lange noch, wenn nicht gar für immer bleiben wird, das bedarf keines Beweises. Aber ein Beispiel und eine Warnung vermögen wir daraus zu entnehmen, daß nicht mit Bruckner etwas Aehnliches geschehe. Es gibt heute Wagner-Schwärmer, denen gegenüber ein ehrlicher Gegner vom alten Schrot und Korn eine wahrhaft wohltuende Erscheinung ist, und schon begegnet man hier und da auch Bruckner-Enthusiasten, von denen das gleiche gilt, Leuten, vor denen man sich seiner besten Liebe und Bewunderung schämt, weil man sie mit ihnen zu teilen hat.

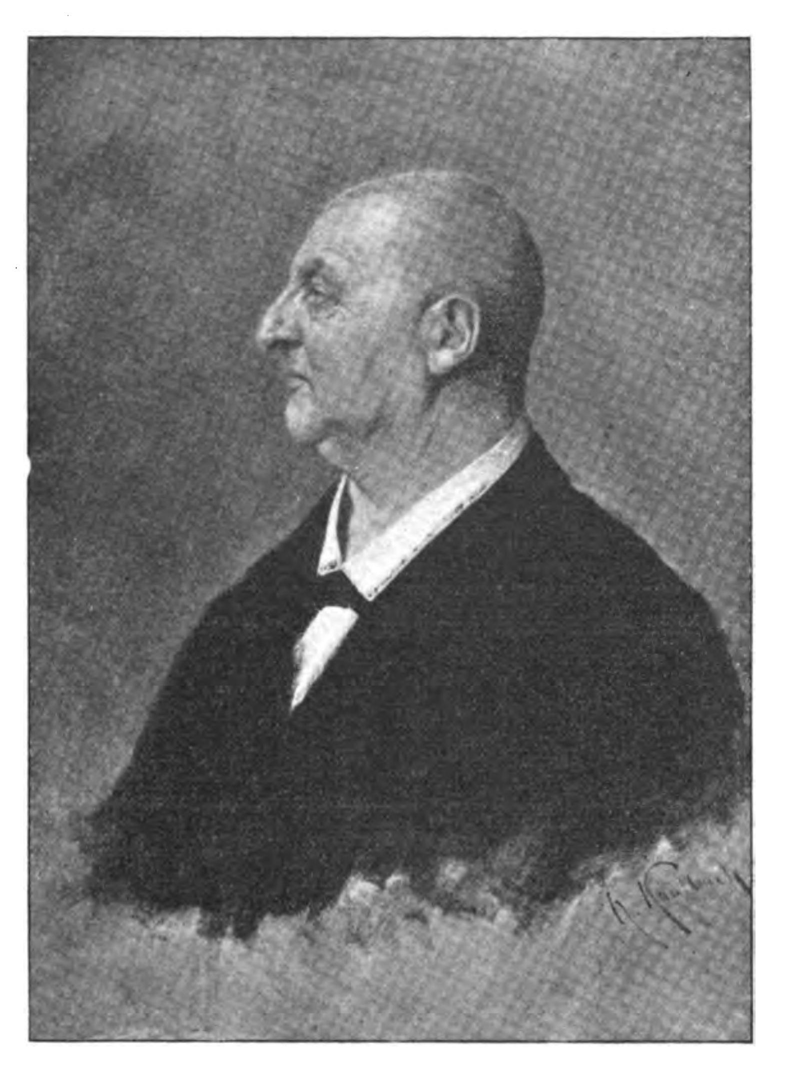
Daß sich möglichst vielen ein lebendiges und fruchtbringendes Verständnis Brucknerscher Kunst erschließe, dazu können Wort und Schrift gar manches beitragen. Aber das Entscheidende muß von andrer Seite her geschehen. Das, worauf es vor allem ankommt, ist, daß Bruckner *aufgeführt*, und zwar daß er *gut* aufgeführt wird. War noch vor zehn Jahren die Aufführung einer Brucknerschen Symphonie überhaupt eine Seltenheit, so ist auch heute noch fast ebenso selten die wirklich *gute* Aufführung eines dieser Werke. Zwei Bedingungen, die für die gute Wiedergabe eines jeden musikalischen Kunstwerkes erforderlich sind, müssen bei Bruckner in höherem Grade als bei irgend einem anderen großen Meister der neueren Zeit erfüllt werden, wenn ein zugleich zwingender und klarer Eindruck bei dem Hörer zustande kommen soll. Zunächst muß der Interpret ein intimes persönliches Verhältnis zu der Kunst des Mannes haben, dessen Schaffen ein so unmittelbarer und reiner Ausdruck seines menschlichen Wesens war. Dann muß er sich aber auch die Mühe nicht verdrießen lassen, das Werk technisch bis ins kleinste Detail hinein so sauber einzustudieren, daß auch nicht der geringste Schatten von Unklarheit mehr übrig bleibt. Das erstere, die individuelle Eignung des Dirigenten zum Bruckner-Interpreten ist ein gegebener und invariabler Faktor. Wer, wie etwa Felix Weingartner, selbst zugestehen muß, daß er mit Bruckner nichts anzufangen wisse, wem der *Glaube* an die sieghafte Kraft und Macht dieser Musik fehlt, der wird vergebens seine ganze Direktionskunst aufbieten: nicht einmal den kleinsten und bescheidensten Publikumserfolg wird er jemals mit einer Brucknerschen Symphonie zu erringen vermögen. Aber auch wo die persönliche Eignung vorhanden ist, darf die peinlich gewissenhafte *Arbeit*, und zwar die eigene Arbeit des Dirigenten, der die Partitur wirklich kennen und beherrschen muß, wie die Arbeit mit dem Orchester, das, wenn irgendwo, bei Bruckner das Höchste zu leisten hat, nicht gespart werden, wenn wirklich und allseitig Befriedigendes zustandekommen soll. Denn auch *das* kann vorkommen, daß ein geborener Bruckner-Dirigent wie Felix Mottl, der z. B. ein unvergleichlicher Interpret der Es dur-Symphonie ist, mit einem Brucknerschen Werke — es war eine Aufführung der „Fünften" im Münchner Odeon — beträchtlich hinter dem zurückbleibt, was man von ihm erwarten durfte, weil es eben an einer voll genügenden Detailausarbeitung des Orchestervortrags fehlte, an dem, was man bei Ferdinand Löwe etwa niemals vermissen wird.

Ich halte gerade diesen Punkt deshalb für besonders wichtig, weil es mir scheint, als ob es nur ganz vereinzelt erst zum Bewußtsein auch der Kenner gekommen sei, wie wenig

---

verderblich sie oft mit ihrem *Texte* da wirken, wo er Urteile, Theorien und Räsonnements gibt. Zwar kann der Vorwurf, veraltete und einseitige Anschauungen wie subjektive Ueberzeugungen und persönliche Vorurteile zu propagieren und als feststehende Resultate objektiver wissenschaftlicher Forschung auszugeben, gewiß auch anderen Werken, und zwar nicht nur populärwissenschaftlichen, gemacht werden. Aber bei unseren Enzyklopädien sind diese Mängel aus verschiedenen Gründen ganz besonders gefährlich. Einmal wenden sie sich ausschließlich an das zur Kritik und eigenem Urteil weniger fähige Laienpublikum: denn innerhalb seines eigenen Fachgebietes wird selbstverständlich niemand aus dem Konversationslexikon sich Belehrung holen wollen. Dann bringt es das Wesen dieser Werke mit sich, daß sie in allen ihren theoretischen Artikeln *nur* Resultate ohne Herleitung und Begründung geben können, also von vornherein schon einen dogmatischen, unkritischen Charakter tragen müssen. Endlich aber — und das scheint mir nicht das unwichtigste zu sein — erfahren alle anfechtbaren oder positiv falschen Ansichten, die in irgend einem Spezialwerke vorgetragen werden, dadurch ihre Korrektur, daß das betreffende Buch, wenn nicht in Tageszeitungen, so doch in Fachblättern ernsthafterweise öffentlich besprochen wird. Etwas, was bekanntlich dem Konversationslexikon schon deshalb eigentlich niemals widerfährt, weil es als Ganzes nicht von einem einzelnen, sondern nur durch ein Kollegium von Rezensenten wirklich fachmännisch beurteilt werden könnte. Wollte eine ernsthafte Zeitschrift sich einmal die gewiß dankenswerte Mühe nehmen, ein Konversationslexikon nicht nur durch Abdruck des Verleger-Waschzettels zu empfehlen, sondern faktisch zu *kritisieren*, man würde, glaube ich — und zwar auf *allen* Gebieten des Wissens — zu ganz erstaunlichen Ergebnissen gelangen. (*Anm. der Red.* Dr. Richard Batka hat in der „Neuen Musik-Zeitung" in Nr. 20 des 25. Jahrgangs eine Besprechung des musikalischen Teils der bis dahin erschienenen Bände von Meyers Konversationslexikon veröffentlicht. Sie betrifft allerdings nur die ersten 6 Bände der neuen Auflage. Batkas Urteil lautet darüber nicht ungünstig — mit Ausnahme des Falles Bruckner. Dort heißt es: „von der vornehmen Objektivität der andern Aufsätze über berühmte Musiker hebt sich der über ‚Bruckner' infolge seines polemisierenden Tones recht auffällig ab.")

Bruckners Musik eine Behandlung erträgt, die zwar immer und überall vom Uebel, aber doch bei anderen, und zumal modernen Meistern in weit geringerem Maße schadet als hier. Wie man von Shakespeare gesagt hat, daß es in seinen Dramen keine eigentlichen „Nebenpersonen“ gebe, so kann man — und vielleicht mit noch größerem Rechte — von Bruckner behaupten, daß in seinen Partituren nicht eine einzige Note stehe, die man als nebensächlich oder unwichtig bezeichnen könnte. Da sagt alles etwas, jede Figuration, jede Begleitung, jeder Lauf, ja jede Pause. Alles muß gut und deutlich gehört werden, und doch muß in dem polyphonen Stimmengewebe eines dem andern sich unterordnen, dieses hervor-, jenes zurücktreten, die Hauptlinien müssen in den Vordergrund rücken und die Nebenlinien sich mehr im Hintergrunde des akustischen Blickfeldes halten, ohne jedoch zu verschwimmen oder gar völlig zu verschwinden. In der Bewerkstelligung dieses klanglichen Ausgleichs liegt das eigentliche technische Problem der Brucknerschen Symphonien beschlossen, und nur die einwandfreie Lösung dieses Problems vermag einen Brucknerschen Symphoniesatz als plastisch deutliches, organisch notwendiges Gebilde hinzustellen.



Nun steht der Erfüllung der Kardinalforderung, die Bruckner in technischer Hinsicht an seine Interpreten stellt, eine noch viel zu wenig beachtete Eigentümlichkeit im Wege, durch die sich der Orchestervortrag, wie er heutzutage allgemein üblich geworden ist, charakterisiert. Ich meine die Vorliebe für das al Fresco, für das einseitige Bevorzugen und Herausarbeiten der „großen Linien“ unter Vernachlässigung des Details. Fast alle unsere Dirigenten, und zwar gerade die bedeutendsten, sind sogenannte „Schmißdirigenten“, d. h. es kommt ihnen vor allem an auf Schwung, Temperament und mitfortreißende Kraft der Gesamtgestaltung, auf das „Großzügige“, wie man es wohl etwas euphemistisch genannt hat, während ihnen die Einzelausarbeitung mehr oder minder quantité négligeable bleibt. Dieser Tendenz zum „großzügigen“ Musizieren kommt nun noch zweierlei entgegen. Erstens daß, wie schon angedeutet, sehr viele moderne Musik diese Art des Musizierens leiblich erträgt — wie z. B. die Wagnersche — oder sie geradezu verlangt — wie die Richard Straußische; und zweitens, daß unser moderner musikalischer Massenbetrieb mit seinem leidigen Vielzuviel an künstlerischen Darbietungen ein sorgfältiges, ins Detail eingehendes Studium namentlich bei Novitäten auch dem gewissenhaftesten Dirigenten oft geradezu unmöglich macht, weil ganz einfach die Zeit dazu fehlt.

Ich wiederhole: bei Bruckner kommt man mit diesem Engros-Musizieren nicht aus. Gewiß darf auch bei ihm der große Zug nicht fehlen, aber es darf über ihm die Liebe und Sorgfalt fürs Detail nicht verloren gehen. Wenn das aber der Fall ist und wenn zu hoffen wäre, daß diese Einsicht sich immer mehr unter denen Bahn bräche, die zur Verkündung der Wunder Brucknerscher Kunst berufen sind, so könnte die intensive Beschäftigung mit den Werken des großen Wiener Symphonikers wohl auch dereinst noch einmal eine ungeahnte allgemeine Bedeutung für die musikalische Reproduktionskunst gewinnen. Die nämlich, daß wir wieder mehr danach trachteten, eine Eigenschaft auch in unserem Musizieren uns zurückzugewinnen, die von jeher ein Ehrentitel aller echten deutschen Kunst gewesen ist: die Ehrfurcht vor dem Kleinen und anscheinend Nebensächlichen, mit der sich der Zug ins Große sehr wohl vereinigen läßt, wie ja mit seinem Schaffen gerade Bruckner selbst beweist, der titanenhafter Monumentalist und subtilster Kleinkünstler in einem war — auch darin ein Geistesverwandter jener alten Meister, die vor Zeiten unsere himmelanragenden gotischen Dome errichtet haben.

Der Domchor zu Regensburg.*

Von Dr. K. Weinmann (Regensburg).

Liebe und Begeisterung für die heilige Kunst haben in der großen Seele Friedrich Wilhelm IV. von Preußen den Entschluß zur Reife gebracht, in Berlin einen mustergültigen Domchor erstehen zu lassen; sein Geburtstag ist der 21. März 1843, seine Geschichte und innere Einrichtung berichtet uns Nr. 10 des XXVI. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung“. Diesem weithin bekannten Chore der protestantischen Kirche sei nun im folgenden einer der berühmtesten Chöre der katholischen Liturgie gegenübergestellt, der Regensburger Domchor, der den Berliner an Alter weit überragt, künstlerisch die gleich hohen Ziele verfolgt. — Die Musikgeschichte des Regensburger Domchores beginnt mit dem Entstehen der Domschule. Wenn auch manche der Chronisten für ein Zurückgehen dieser Schule bis in das 7., ja sogar bis in das 5. Jahrhundert eintreten, so gewinnen wir doch erst sicheren Boden mit dem 8. Jahrhundert, wo Bischof Wolfgang wieder das gemeinschaftliche Zusammenleben der Scholares und Kanoniker mit dem Bischofe in einem eigenen Münster zu St. Peter einführte. Doch welches war die innere Organisation dieser mittelalterlichen Sängerschulen?

Die Anfänge der kirchlichen Gesangsschulen sind in den orientalischen Klöstern zu suchen, hauptsächlich in Antiochien

---

* Benützte Literatur: Dr. Dom. Mettenleiter, Musikgeschichte der Stadt Regensburg (1865); Dr. Jakob, „Karl Proske“. Lebensskizze (1877); ungedruckte Akten.

und Alexandrien, von wo aus der antiphonische Gesang seinen Siegeslauf über die Länder des Okzidents begann.

Die berühmteste dieser Schulen war die römische schola cantorum, die dem Papste Gregor I. ihre Gründung verdankte, jenem Manne, auf den nach mehr als tausendjähriger Tradition die ganze heutige römische Liturgie und der zu ihr gehörige Gesang in ihrer Grundlage zurückgehen. Wenn man bedenkt, welch' wichtige musikalische Mission die Gesangsschulen jener Zeit zu erfüllen hatten, so wird man ihre Bedeutung erst voll zu würdigen wissen. Die Notenschrift war noch nicht erfunden, die Aufzeichnung musikalischer Melodien geschah nur mittels Neumen; diese aber vermochten nur die Linien und Bewegungen der Melodie, nicht aber die relative Tonhöhe, die Intervalle usw. auszudrücken, und somit war die Erhaltung der ursprünglichen Gestalt und Reinheit der Melodien allein auf die mündliche Tradition gestellt, die nur in einer klösterlichen Gesangsschule erstehen und erstarken konnte.

Die Singknaben nun dieser Gesangsschule, auch Kantores oder Scholares genannt, stammten vielfach aus Waisenhäusern und waren in einem Internate untergebracht, wo sie nicht nur im Singen, sondern auch in allen anderen Disziplinen, welche man damals lehrte, unterrichtet wurden. Ein ähnliches Beispiel haben wir in den italienischen Musikschulen des 17. und 18. Jahrhunderts, die sich vielfach aus Waisenhäusern rekrutierten und darnach „Konservatorien" benannt wurden; die gregorianische schola cantorum in Rom wäre somit das erste Konservatorium gewesen.

So oft der Bischof pontifizierte, war er von seiner Schola umgeben; die Chorknaben mit Talar und Chorrock bekleidet, nahmen ihre Aufstellung vor dem Altare und gruppierten sich um ihren Direktor, den Magister oder Prior scholae. Dieser selbst (in manchen Akten identisch mit dem Scholasticus) nahm in der kirchlichen Hierarchie einen bedeutenden Rang ein; so wissen wir z. B. daß dem Primicerius oder Prior der römischen Gesangsschule der gesamte niedere Klerus Roms untergeordnet war, ja daß er sogar bei der Papstwahl eine große Rolle spielte und das Ernennungsdekret des neuen Papstes unterzeichnete.* In manchen Domkapiteln nahm der Scholasticus als Dignitarius den ersten Rang ein, und wie mancher Papst aus der römischen Schola hervorgegangen war (Sergius II., Gregor II., Stephan III., Paul I.), so wurde auch nicht selten ein Scholasticus zur bischöflichen Würde erhoben. Wie haben sich seitdem Zeiten und Anschauungen geändert!

Den ersten Namen eines Magister scholae der Domschule kündet uns das 12. Jahrhundert, den Domherrn Ibungus im Jahre 1133; das gleiche Jahrhundert erzählt uns eine nicht gerade harmlose Episode von dem übermütigen Völklein der Scholares.

Einer alten Sitte gemäß wählten die Domschüler alljährlich am Weihnachts- oder Unschuldigen-Kindertag aus ihrer Mitte einen Bischof und zogen dann zum sogen. „Bischofsspiele" nach dem benachbarten Kloster Prüfening. So auch im Jahre 1284. Man ließ es jedoch diesmal wahrscheinlich an der nötigen Aufmerksamkeit und Bewirtung den jungen Herren gegenüber fehlen, und so „erbosten die Scholares auf das heftigste und erzwangen ihrem Bischofe Rupprecht einen guten Empfang, indem sie Tore und Türen erbrachen, die Leute mißhandelten und das Vieh aus den Ställen wegführten". Durch eine päpstliche Bulle fanden diese „ludi noxii episcopatum puerorum" ein Ende; nur im Jahre 1357 tauchen sie nochmals auf, wo die Scholares mit ihrem Bischofe in der Stadt herumzogen, „großen Unfug treibend und viel Gaukelspiel".

Der Unterricht im Singen, den bisher der Scholasticus selbst erteilte, wurde vom 14. Jahrhundert an besoldeten Lehrern übergeben, und so verlor die Anstalt rasch an Bedeutung; aus der Domschule wurde nach dem Berichte der Chronisten, unvermerkt und wie von selbst, eine Präbende, d. h. eine Verpflege- und Bewahranstalt für eine kleine Anzahl von Knaben, die bei den gottesdienstlichen Verrichtungen singen mußten. Dies war und blieb von da an der Hauptzweck; zwar bestand noch eine Zeitlang die Schule fort, und die Präbendisten waren gehalten, sie zu besuchen; aber der eigentliche Charakter einer Domschule war verloren gegangen, bis schließlich die Schule selbst mit der Errichtung des Jesuiten-Gymnasiums nach langem Hinsiechen im Tode verblich, um sich nie wieder zum Leben zu erheben. Die Ursachen für den Verfall dieses Institutes, das für Wissenschaft und Kunst, für die katholische Kirche und die Stadt Regensburg gleich Herrliches geleistet, das so ganz den Geist der Kirche geatmet, weil es aus ihm entsprossen war, sind in verschiedenen Umständen zu suchen. Vor allem einmal waren es die kriegerischen, unruhigen, das Vermögen der einzelnen Kirchen schwächenden Verhältnisse der Zeit, vielleicht auch eine gewisse Gleichgültigkeit des Klerus jenes auch in religiöser Beziehung aufgewühlten und zerklüfteten Jahrhunderts; dann machte die Instrumentalmusik die Herbeiziehung von Musikern aus dem Laienstande notwendig, wodurch die streng geschlossene Phalanx der bis dahin rein klerikalen Scholares gesprengt wurde; endlich trug hierzu gewiß auch das Bestreben der weltlichen Korporationen bei, die Errichtung von Schulen nicht allein dem Klerus zu überlassen. Wie dem auch sei, die Tatsache der Umwälzung steht fest, wenn auch die offizielle Urkunde hierüber erst vom 12. Oktober 1591 datiert ist. Die Zahl der Singknaben wird bald mit 12, bald mit 24, bald sogar, da das Domkapitel ebenfalls 12 auf seine Kosten unterhalten sollte, auf 36 angegeben, 24 blieb jedoch für die Zukunft die Regel.

So ziehen sich die Geschicke dieses Institutes durch drei Jahrhunderte, ohne daß sich besonders tief einschneidende Ereignisse zutragen; nur häufige Klagen von seiten der Musiker über schlechte Bezahlung und berechtigte Unzufriedenheit des Domkapitels über ungenügende Leistungen füllen die Chronik. Im Jahre 1673 finden wir zum erstenmal den Titel „Domkapellmeister", den der damalige Vorstand der Musikkapelle, Faber, sich erbat; aber er scheint ihm nicht über des Lebens Nöten hinweggeholfen zu haben, denn in einer Eingabe jammert der neue Domkapellmeister: „Die Zeiten sind so schlecht, und habe ich für die Präbendisten 50 Taler eingebüßt, so daß ich, samt Musikanten und Choralisten, die Lamentationes zu singen, wohl Ursach' habe." Manchem dieser Kapellmeister scheint übrigens die Musik gar oft in die Glieder gefahren zu sein, so z. B. berichtet uns 1601 die Chronik von einem gewissen Nigrinus, der obwohl „als Doktor graduiert und zum Rektor erhoben", in seinem Privatleben einem Landsknecht würdige Konkurrenz machte: „Nigrinus hat dem Choralisten Barth im Wirtshaus eine Maultasche gegeben und mit Rapier gefordert." Solche unliebsame Vorfälle mögen das Kapitel veranlaßt haben, mit dem Jahre 1730 wieder einen Geistlichen als Domkapellmeister aufzustellen. Die Leistungen der Kapelle gingen jedoch immer zurück, so daß wir 1757 den Vorwurf hören: „Der Kapellmeister unterrichtet die Knaben schlecht in der Musik, so daß kaum 2 zu brauchen sind." Die Folgezeit konnte keine Besserung aufweisen, zumal die Säkularisation des Hochstiftes neues Unheil brachte. Seitdem wurden von der Königl. bayrischen Regierung neben einem Präfekten nur 3 Sopranisten und 3 Altisten besoldet. Vergebens waren wiederholte Klagen, daß man mit einem so geringen Personalbestand keine der Würde der Kathedrale entsprechende Chormusik leisten könne; erst mit Beginn der dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts sandte die Vorsehung jenen Mann, an dessen Namen sich die Reform und der Ruhmesglanz des Regensburger Domchores knüpfen sollte — Dr. Karl Proske.

Die Leipziger Schlacht war geschlagen. Deutschlands beste Jünglinge eilten zu den Fahnen, um das Vaterland aus Frankreichs Knechtschaft zu befreien; unter ihnen auch ein junger Student der Medizin, Karl Proske. Zwei Jahre diente er im dritten schlesischen Landwehrkavallerie-Regimente unter dem Kommando des Freiherrn v. Falkenhausen, machte die beiden Feldzüge 1814 und 1815 mit und verließ nach glücklich erkämpften Siegen das Regiment, geschmückt mit einem eigenhändigen Anerkennungsschreiben des Regimentskommandeurs. Am 31. Mai 1816 promovierte er in Halle zum Doktor der Medizin, be-

* So z. B. trägt das Dekret, wodurch Calixtus II. erwählt wurde, sogleich nach dem letzten Kardinaldiakon die Unterschrift: „Primicerius scholae laudo et confirmo." (Gerbert, de cantu I, 295.)

stand in Berlin die Staatsprüfungen und erhielt die Approbation als praktischer Arzt im Königreich Preußen. Noch nicht 28 Jahre alt, wurde er durch das Vertrauen der Königl. Regierung zum Kreisphysikus in Pleß berufen; es war der erste Schritt zu einer glänzenden Laufbahn. Doch die Vorsehung hatte mit ihm anders beschlossen. Schon im Elternhause hatte eine stille Sehnsucht nach dem Priestertum des Knaben Herz durchzogen; aber des Vaters Wunsch wies ihm damals eine andere Berufssphäre an. Nun sollte er zu dem Ziele, das er als unerreichbar aufgegeben, doch noch kommen. Am 1. Sept. 1823 erhielt er die erbetene Entlassung aus dem Staatsdienste und ging nach Regensburg zu Weihbischof Sailer. Nach gewissenhafter Vorbereitung — er hörte 3 Jahre lang mit den jungen Studenten die Vorlesungen am Königl. Lyzeum — empfing er aus Sailers Hand 1836 die Priesterweihe. Neben seiner priesterlichen Tätigkeit eröffnete sich ihm hier immer mehr und mehr sein eigentliches Gebiet, das der Kirchenmusik.

Nach intensiven, rastlosen Vorarbeiten — an manchem Morgen war sein Bett unberührt — schien ihm endlich mit der Ernennung des Weihbischofes Sailer zum Bischofe von Regensburg der Augenblick gekommen, das Werk der Restauration zu beginnen. Er arbeitete noch im nämlichen Jahre namens des Bischofes ein Memoriale aus über den Verfall der Kirchenmusik, nebst einigen praktischen Vorschlägen zu ihrer Verbesserung. Bischof Sailer übergab es dem kunstsinnigen, für alles Edle begeisterten König Ludwig I. und war des Verständnisses und der Beihilfe seines erhabenen Schülers gewiß. Unterm 9. Sept. 1830 erschien ein K. Reskript, darin der Wille Sr. Majestät ausgesprochen wurde, „zur Erhebung des Gottesdienstes den Chorgesang und die Chormusik in den Kirchen, vorzüglich in den Domkirchen des Landes, nach dem älteren guten Stile wieder herzustellen". Ein neues ausführliches Reskript vom 4. Okt. 1830 aus der Hand Proskes befaßt sich speziell mit der Restauration der Kirchenmusik im Regensburger Dome. Inzwischen wurde Proske vom König Ludwig ein Kanonikat an der Alten Kapelle übertragen mit der ausgesprochenen Absicht, ihm Muße für das Studium der Musik zu verschaffen. Zugleich erfolgte seine Ernennung zum Domkapellmeister, ein Amt, das er aber, als unvereinbar mit den Pflichten eines Kanonikus von einem anderen Stifte, nie persönlich ausüben konnte.

Waren so die ersten äußeren Schwierigkeiten glücklich überwunden, so mußte er nun eine andere gewaltige Arbeit übernehmen. Proskes Privatbibliothek hatte bereits eine stattliche Größe erreicht; aber er wußte genau, daß kostbare Schätze in Italiens Archiven in Schmutz und Staub verborgen lagen; diese galt es nun zu heben. Dreimal zog er nach Italien. Seine erste Reise (1834—1836) können wir die römische nennen, da er allein über 14 Monate in den römischen Bibliotheken arbeitete und die herrlichsten Entdeckungen machte; die zweite, etruskische, galt Bologna, Florenz, Pistoja; die dritte, venezianische, hauptsächlich Venedig. Es wäre, besonders für den Musikhistoriker, äußerst interessant, das Tagebuch Proskes, das die Ergebnisse und Erlebnisse dieser wichtigen Reisen schildert, genauer kennen zu lernen, wie er z. B. in Padua eine Menge Codices auf einem Kirchenboden entdeckte und um den Papierwert von dem Besitzer mit Freuden erhielt, Handschriften, die nun einen Wert von Hunderttausenden repräsentieren. Der uns zugewiesene Raum gestattet es nicht, uns weiter zu verbreiten; nur soviel sei bemerkt, um die Bibliothek vor Zersplitterung zu bewahren und dem Domchore ein überreiches, wenn auch erst auszuarbeitendes Material für seine Aufführungen zu schaffen, vermachte sie der edle Proske dem bischöflichen Stuhle von Regensburg; in der Tat ein königliches Geschenk im Wert von mehreren Millionen.

Die Bibliothek selbst ist ein wahres Schatzkästlein. Den Hauptjuwel bilden die „Antiquitates Musicae Ratisbonenses", eine Sammlung von mehr als 1200 Druckwerken oder älteren Manuskripten mit über 36000 Nummern von Kompositionen der Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts. Somit läßt sich an der Hand dieser „unerschöpflichen" Bibliothek, wie Dr. Artur Seidl sagt (Wagneriana, 2. Bd. „Von Palestrina zu Wagner", Berlin und Leipzig 1901, S. 65), „theoretisch, geschichtlich und praktisch beinahe die ganze Entwicklung der Musik, zum mindesten aber die der katholischen Kirchenmusik studieren, ganz zu schweigen von den nur hier vorhandenen wertvollen Codices-Schätzen, welche sie zu einer in ihrer Art einzigen machen." So war der Grundstein gelegt, der Boden bereitet. Nun galt es der eigentlichen und schwersten Aufgabe gerecht zu werden, den toten Gliedern Seele einzuhauchen und den Wunderbau erstehen zu lassen, wo neues Leben entkeimen und erblühen sollte.

Diese musikalische Umgestaltung mit einem Schlage herbeizuführen, erkannte Proske als ein Ding der Unmöglichkeit, und so ging er denn mit größter Ruhe und nach sicherem Plane ans Werk, und gerade darin zeigte sich wieder sein Beruf als Reformator. Zunächst vereinigte er die besseren Sangeskräfte der Stadt, besonders aus höheren Ständen zu sogenannten „Singabenden" in seinem Hause, deren Repertoire hauptsächlich die Werke der Meister des 15. bis 17. Jahrhunderts bildeten. Da nun trat ein Mann an Proskes Seite, der den entscheidenden Schritt nach außen tat, Johann Georg Mettenleiter; auf Proskes Betreiben hin wurde er als Chorregent an die „Alte Kapelle" nach Regensburg berufen. Nachdem er sich in einem weltlichen Konzerte, das fast nur Kompositionen alter Meister aufwies, der Oeffentlichkeit als gediegenen Musiker und ausgezeichneten Dirigenten vorgestellt und so die Aufmerksamkeit des Publikums auf diese Stilgattung gelenkt hatte, begann er auch in der Stiftskirche zur alten Kapelle die Aufführung von Werken des sogenannten Palestrina-Stiles, trotz aller Mißkennung allmählich Erfolg und Bewunderung erntend. Sein Nachfolger Georg Wesselak, dann der vorzügliche Komponist und langjährige Stiftskapellmeister M. Haller, den man den „Palestrina des 20. Jahrhunderts" genannt hat, Josef Wagner und seit 1901 der Schreiber dieser Zeilen haben das Erbe zu bewahren gesucht. So wurde in der Stiftskirche zur alten Kapelle unter Proske und Mettenleiter diese Stilgattung, die nun von da an ihre Siegesbahn antreten sollte, neu geboren; ihre Blüte aber und ihre volle Entfaltung erreichte sie an der Kathedrale, im „Regensburger Domchor".

Domkapellmeister Schrems war der Mann, der mit beneidenswerter Energie und bewunderungswürdiger Begeisterung seit 1840 die neue Stilgattung zu pflegen begann und bald die schönsten Erfolge seiner unermüdlichen Tätigkeit schauen konnte. Das Domchor-Repertoire bewahrt noch zahlreiche Zeugen seines ununterbrochenen Fleißes, Partituren und Singstimmen in wunderschöner Handschrift hergestellt. Der kunstsinnige Bischof von Regensburg, Ignatius von Senestrey, späterhin Domdechant Dr. Jakob und Generalvikar Prälat Dr. Leitner erwiesen sich als Förderer und Beschützer der neuen Kunstrichtung.

Zwei Faktoren waren es außerdem, die die begonnene Restauration begünstigten oder vielmehr aus ihr herauswuchsen, die Gründung des deutschen Cäcilienvereins und der Regensburger Kirchenmusikschule. Der Mann mit der eisernen Faust, Dr. Franz Witt, rief diese gewaltige Organisation, die nun als Verein sich über Deutschland, Oesterreich und die Schweiz mit vielen tausend Mitgliedern erstreckt und in allen anderen Ländern Nachahmung gefunden, 1868 ins Leben. Der Cäcilienverein hat die Pflege wahrer kirchlicher Musik auf seine Fahne geschrieben und bis jetzt herrliche Erfolge erzielt.

Die Gründung der Kirchenmusikschule erfolgte durch den Nachfolger des Domkapellmeisters Schrems, den bekannten Musikhistoriker und Herausgeber von Palestrinas und Orlandos Werken, Dr. Franz Xaver Haberl; sein Name allein umschließt ein ganzes Programm. Nachdem er den Domchor zu einer Höhe emporgehoben, die dessen Namen weit in die Lande hinaustrug, legte er die Direktion am 10. August 1882 nieder, um seine ganze Zeit musikhistorischen Studien widmen zu können; nur die Leitung der Kirchenmusikschule behielt er bei.

Ihm folgte von 1882—1884 der jetzige Propst von Ehrenburg und Domkapellmeister in Brixen, Ignaz Mitterer, dessen Kompositionen den Stempel des gottbegnadeten Tondichters

an der Stirne tragen; sein Amtsnachfolger, Max Rauscher, war leider den Anforderungen physisch nicht gewachsen und mußte schon bald seine Stellung niederlegen; ein rascher Tod erlöste ihn von seinem Leiden.

Seit 1891 nun steht ein Mann an der Spitze, der bereits über ein Dezennium die Geschicke des Domchores leitet und nicht nur den alten Ruhm bewahrt, sondern neuen Glanz hinzugefügt hat, Franz Xaver Engelhart.

Doch nun ein Wort über den jetzigen Stand, über die Einrichtungen und Aufführungen des Domchores.

Die Kerntruppen bilden die Knabenstimmen. Es sind im Durchschnitte ungefähr 15 Sopranisten und ebensoviele Altisten, welche in dem Institute der „Dompräbende" als Zöglinge wohnen und zugleich ihren humanistischen Studien am Königl. Neuen Gymnasium obliegen. Als Aequivalent für ihre Gesangsleistungen erhalten sie, je nach Brauchbarkeit, einen teilweisen oder ganzen Freiplatz. Die Aufnahme in die Dompräbende erfolgt im Alter von 9—11 Jahren. Die Bedingung hierfür ist bei musikalischer Anlage eine gute Stimme und eine gewisse Treffsicherheit. Das Pensum, das sie zu erledigen haben, ist ein gewaltiges; hiervon nur ein Beispiel. Vom 1. Adventsonntage bis zur Weihnachtszeit, also fast 4 Wochen lang, finden alle Tage früh halb 6 Uhr im Dome sogenannte Rorate oder Engelämter statt. Ich erinnere mich noch mit Freuden meiner eigenen Studentenzeit. Punkt dreiviertel 5 Uhr ertönte der Weckruf der Glocke, ein Sprung aus dem warmen Bettchen, und 30 Männlein standen in Parade da, um sich schleunigst vor der Dezemberkälte in die Höschen zu retten; dann zog das ganze, immer fidel aufgelegte Musikantenvölklein hinüber in den Dom, und wir sangen, mitten im Winter, wie die Lerchen zur Frühlingszeit. Danach erst war Frühstück und hierauf Studierzeit, bis halb 8 Uhr die Wanderung in das Gymnasium begann und die übliche Ordnung sich abwickelte. Von solchen Leistungen haben die Knaben des Berliner Domchors wohl keine Vorstellung; doch wir blieben gesund und frisch dabei und freuten uns königlich auf die Weihnachtsferien, die für uns allerdings regelmäßig erst nach den Feiertagen begannen; denn wir mußten ja, während unsere Kollegen bereits im Elternhause weilten, unserem Chordienste nachkommen. Es ist dies gewiß ein harter Punkt im Leben eines Singknaben; aber er läßt sich mit dem besten Willen nicht aus der Welt schaffen, übrigens findet sich dieses Gesetz auch in den anderen Studien- und Musikseminarien Regensburgs.

Der Gesangsunterricht wird vom Domkapellmeister erteilt, der zugleich Inspektor des Seminars ist. Singstunden finden täglich in verschiedenen Abteilungen statt; sind die neueingetretenen Studenten so weit geschult, daß sie, besonders für die Werke der alten Meister, das nötige Verständnis erreicht haben, dann werden sie zu den Aufführungen herangezogen. Diese Uebung und dieses Vertrautsein steigert sich natürlich unter der zielbewußten Gesangsmethode des Domkapellmeisters bis zu jener Stufe, welche diese 10—14jährigen Knaben befähigt, die Kompositionen der alten Meister mit Leichtigkeit vom Blatte zu singen. Selbstverständlich finden vor jeder Aufführung Proben statt; aber in diesen Proben wird nur die letzte Feile angelegt. Wie wäre es auch sonst möglich, ein so gewaltiges Programm, das alle die für die Praxis geeigneten Werke, hauptsächlich der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, umfaßt, zur Aufführung zu bringen.

Es ist für jeden Musikkenner eine ausgemachte Tatsache, daß sich zum leidenschaftslosen Vortrage der alten Meister Frauenstimmen fast gar nicht oder nur wenig eignen; die Erörterung der Gründe hierfür würde an dieser Stelle zu weit ablenken. Leider nun hat jeder Knabenchor eine Erscheinung im Gefolge, die für den Gesanglehrer und Dirigenten zu einer ständigen Qual sich gestalten kann, die sogenannte Mutation der Stimme, die bekanntlich bei der Frauenstimme nicht stattfindet; je nach der mehr oder minder raschen körperlichen Entwicklung bricht bei Knaben die Stimme zwischen dem 13. und 15. Jahre. Es kann nun vorkommen — und der Fall ist nicht selten —, daß ein Knabe nach vollendeter gesanglicher Ausbildung in der Vollkraft seiner Stimme steht, da — zeigen sich auch schon die ersten Spuren der beginnenden Mutation, und alle die Unsumme von Mühe und Arbeit von Seite des Gesanglehrers ist für seinen Zweck umsonst. Das Brechen der Knabenstimme ist übrigens etwas ungemein Elegisches, besonders da sie vor der Mutation am schönsten und klangvollsten sich gestaltet. Bei einem Knabenchore findet also ein ständiger Wechsel statt, und man kann sagen, innerhalb 5 Jahren ist der Chor ein vollständig neuer geworden. Die Tenoristen und Bassisten des Domchores werden aus den Alumnen des Priesterseminars genommen; außerdem sind 4 Sänger für Tenor und Baß ständig angestellt; dazu kommen noch einige Zöglinge der Dompräbende, die früher Sopranisten und Altisten waren.

Noch haben wir eines wichtigen Faktors zu gedenken im Chore, der Orgel und ihrer Meister, wenigstens in den letzten Jahrzehnten. Selbstverständlich spielt in der katholischen Liturgie die Orgel nicht jene wichtige Rolle wie in der protestantischen, wo sie vielfach als Konzertinstrument auftritt; doch sie führt auch hier noch eine so mächtige Sprache, daß sie ihren Namen als „Königin der Instrumente" nicht mit Unrecht trägt.

Es möchte nun wohl jedermann vermuten, daß jener gewaltige, himmelanstrebende Bau aus der Blüte der Gotik, mit seinen mächtigen Raumverhältnissen auch eine Riesenorgel in seinem Innern bergen sollte. Arge Täuschung! Eine Orgel mit nur 12 — sage und schreibe zwölf — Registern und einem Manual stand bis Ostern 1905 im Regensburger Dome, und diese mußte nun einer neuen weichen, mit ebenfalls nur 24 Registern. Zweierlei muß man hiebei bedenken. Fürs erste kommt im Dome eben wegen der Pflege des von der Orgel nicht begleiteten Palestrina-Stiles die Orgel selbst verhältnismäßig nur wenig zur Verwendung, meist nur zur Begleitung des gregorianischen Chorals und zu Prä-, Inter- und Postludien. Für den Choral soll aber die Orgelbegleitung nur der Teppich sein, worauf sich die Melodien ausbreiten, nur eine leichte, gefällige Stütze der Melodien, bei der kräftige und starke Register keinen Platz haben; für die Präludien ꝛc. aber ist die Zeit — mit Ausnahme der Pontifikalämter — zu kurz, um eine mächtige Entfaltung der Orgel zu bieten. Ferner sind die akustischen Verhältnisse in der Kathedrale so ausgezeichnete, daß auch eine Orgel mit weniger reichen Registern zur Geltung kommt; zudem sitzen seit Jahrzehnten an der Regensburger Domorgel Meister des Orgelspiels. Ich nenne nur den unvergeßlichen Jos. Hanisch, der, auf diesen Posten mit 17 Jahren berufen, ihn in ausgezeichneter Weise bis zu seinem Tode (1892) versah, und seinen Nachfolger, den als Komponisten und Organisten gleich trefflichen Jos. Renner jun., einen Schüler Rheinbergers.

So hat denn beständige Uebung und unablässige Arbeit dem Regensburger Domchor den Ruhm erworben, auf dem Gebiete des sogenannten Palestrina-Stils vorbildlich dazustehen und hier mit dem vorzüglichsten aller Chöre genannt zu werden. Es mögen andere Chöre ihn auf dem Gebiete der modernen Kirchenmusik übertreffen, als Interpret der alten Meister sucht er seinesgleichen. Das ist die Domäne, auf der seine Stärke liegt und die ihn so groß gemacht hat.

Möge er auch in der Zukunft der Träger dieser glänzenden Tradition und dadurch der Stolz seiner Kirche sein und bleiben.



Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von Dr. G. Münzer.

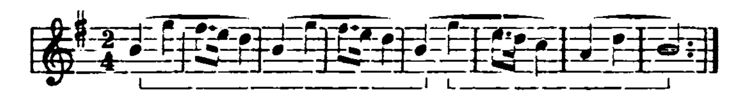
(Fortsetzung.)

2. Das Lied auf Instrumenten.

„Was soll mir diese ganze Weisheit?“ wird vielleicht der eine oder andere Leser fragen: „Einen Gassenhauer, ein Volkslied habe ich auch ohne Gelehrsamkeit verstanden — ich will Aufschluß über das Wesen von Kunstwerken im engeren Sinne haben.“ Eben dahin streben auch wir, aber wir kommen nicht wirklich vorwärts, wenn wir nicht Schritt um Schritt weiterdringen.

Wir haben schon davon gesprochen, daß selbst das einfachste Lied ein Gebilde der Kunst ist, und wir werden sogleich sehen, daß eine sehr große Zahl von wirklich vornehmen Kompositionen ihrem Bau nach doch nichts anderes sind als Lieder, wie wir sie letzthin analysierten. Spielen wir einmal Schumanns „Von fremden Ländern und Menschen“ aus den „Kinderszenen“. Das Stückchen ist sehr kurz; es gehört zu den kleinsten Kunstwerken, die man sich denken kann, und doch ist es vollendet in seiner Weise. Die Melodie mit ihren weichen singenden Bögen, klingt ruhig und befriedigend aus; eine leise, träumerische Stimmung wird angeregt. Es ist ein Meisterwerk der Kleinkunst.

Und was ist es? Nichts anderes, als ein Lied. Eine achttaktige Periode mit Vorder- und Nachsatz steht am Anfange:



Ebenfalls als eine Reminiszenz an das Lied sind die Wiederholungszeichen aufzufassen, die am Ende jedes Teiles stehen. Der Komponist denkt sich jeden Teil, der für sich zu kurz wäre, um eine nachhaltige Stimmung zu erzeugen, wiederholt, ähnlich wie dieselbe Melodie im Volksliede zu verschiedenen Strophen wiederholt wird. Wir dürfen also, wenn wir nicht eine gegen das Wesen der Komposition arg verstoßende Unterlassungssünde begehen wollen, die Wiederholungen, die der Komponist vorgeschrieben hat, nicht ohne weiteres unterlassen, wie das Dilettanten sehr gern tun. Die Wirkung des Ganzen ist auf die Wiederholung berechnet, und geht ohne diese verloren.

Ein zweites prächtiges Beispiel derselben Form finden wir in Schumanns „Träumerei“ in demselben Zyklus. Auch hier die einfache, klare Form des Liedes:





Auch hier eine Liedperiode von acht Takten, welche den ersten Teil des Stückes bildet. Es folgt im zweiten Teile eine neue achttaktige Periode, und auf diese eine Wiederholung der ersten. Also ein Lied ist diese „Träumerei“, und zwar in einer Gestalt, wie wir es besonders oft finden mit der Wiederholung des Anfanges am Schluß. Die Melodie klingt mit der Anfangsstimmung einheitlich aus.

Fragen wir uns nun noch eines. Was bildet den besonderen Reiz dieses Stückes, was ist daran spezifisch Schumannsche Art? Es fällt zunächst der außerordentliche Reichtum an Mittelstimmen ins Gehör. Der Komponist begnügte sich nicht damit, die Melodie einfach harmonisch zu begleiten, sondern er löste die Harmonien in Melodien auf. Dieses Weben der Stimmen ist ein Merkmal für Schumanns Stil. Es ist, wie wenn jemand über einen Lieblingsgedanken hin und her sinnt. Es decken sich zweifellos die Vorstellung, die der Titel erweckt, und die musikalische Stimmung, welche das Lied auslöst. Wir dürfen uns aber nicht denken, daß sich Schumann etwa hingesetzt und sich gesagt habe: „jetzt will ich eine Träumerei komponieren“; daß er dann etwa die Ueberschrift „Träumerei“ hingeschrieben und darauf nachgedacht habe, wie man wohl in Tönen träumen könne. Sicherlich fand gerade das umgekehrte Verfahren statt. Schumann komponierte diese und seine zahlreichen übrigen, mit Titelüberschriften versehenen Klavierstücke „naiv“, das heißt hier: nur aus seiner musikalischen Stimmung heraus. Er setzte erst nachträglich einen Titel hinzu, um dem Spieler einen Hinweis auf die Seelenverfassung zu geben, welche die Komposition etwa anregte. Es bleibt bei dieser Art „Programmmusik“ einem jeden überlassen, sich sogar etwas anderes vorzustellen, als gerade das, was der Titel angibt. Nicht eine konkrete Vorstellung soll diese Art Musik erregen, sondern vielmehr Stimmung. Das Stück wäre dasselbe geblieben und würde auf uns ebenso wirken, wenn die Ueberschrift etwa lauten würde: „Sehnsucht“, „Mondscheinzauber“, „Abendwölkchen“. Es ist bekannt, daß dieselbe Vorstellung bei verschiedenen Menschen durchaus nicht dieselbe Stimmung hervorruft, und daß umgekehrt dieselbe Stimmung verschiedene Vorstellungen zu erwecken vermag. Man versuche einmal, sich bei der „Träumerei“ verschiedenerlei vorzustellen; etwa: abendlichen Himmel mit langsam erblassenden, rötlichen, ruhig dahinziehenden Wolken; oder einen blühenden Obstbaum auf klarblauem Himmel, während langsam im sanften Lufthauch weiße Blütenblätter herniederfallen; endlich einen ruhigen, kaum bewegten, von flüsterndem Schilf umgebenen Weiher, in dem sich die Berge des Ufers spiegeln. Man versuche das, und man wird finden, daß alle diese Vorstellungskreise mit der Stimmung der „Träumerei“ nicht im Widerspruch stehen. Das ist ja auch leicht zu verstehen. Die Hauptsache bleibt ein Zustand zwischen Wachen und Schlafen, ein angenehmes Hindämmern; und je nach Veranlagung wird sich aus dieser Stimmung heraus der eine dies, der andere jenes vorstellen. Der eine träumt am liebsten oder leichtesten am Seeufer, der andere in der Abenddämmerung, der dritte vielleicht vor blühenden Obstbäumen. Alles das ist ganz individuell. Ich möchte empfehlen, daß sich der Laie oder Dilettant, der Musik verstehen lernen will, gerade von der absichtlichen Erzeugung solcher Vorstellungen, selbst bei Programmmusik, möglichst frei mache. Das „Denken“ und „Vorstellen“ ist auch eine Ursache, daß so viele Menschen Musik nicht verstehen lernen oder vage Vorstellungen, Duseleien

für Musikverständnis halten. Wenn es auch — auf andern Gebieten sehr bedeutende — Leute gegeben hat, die bei Musik nur Vorstellungen, nur „Gesichtsvisionen" hatten, wollen wir dergleichen zunächst möglichst außer acht lassen, und versuchen, ein Musikstück musikalisch aufzufassen, seinen Bau, seine melodische Entwicklung zu erkennen. Nur da, wo Vorstellung und Begriff uns einen Hinweis für das musikalische Verständnis geben können oder sollen, wollen wir sie heranziehen. — —

Weiten Ausblick eröffneten uns unsere Betrachtungen über die kleinste musikalische Form des Liedes! Und noch zu Größerem führen sie uns, ja ins Allerheiligste der Kunst selbst. Die Themen vieler Beethovischen Adagios sind Lieder. Auch die unvergleichliche Arietta der As dur-Sonate, op. 110, ein Gesang von unermeßlichem Weh', von unermeßlicher, unendlicher Weihe, ist nur ein Lied:



Es sind zwei achttaktige Perioden mit einem Anhang von zwei Takten. —

Wir sehen, was wir als höchste Emanation genialster Schöpferkraft bewundern — es ist, in seinem musikalischen Bau, dasselbe wie jene simplen Liedchen, von denen unsere Betrachtungen ausgingen! Ist da eine Trennung zwischen hoher und niedrer, leichter und schwerer Kunst zu finden? In ihrem musikalischen Bau sind sie eins, Wenzel Müllers „So leb denn wohl" und Beethovens Weihegesang. Die dumpfe Gasse wie die weiten Himmelshöhen durchdringt in tausendfältiger Gestalt die ursprünglichste Offenbarung der musikalischen Seele: das Lied.

3. Die Variation.

Das einfache Lied, das wir in unsern Erörterungen bisher betrachteten, öffnete uns schon weitere Ausblicke. Noch aber ist sein Reich nicht durchmessen. Wir nehmen eine größere Komposition vor, den ersten Satz aus Mozarts A dur-Sonate. Was ist das für ein Gebilde? Der Anfang ist uns klar. Das ist ein Lied, aus zwei Perioden bestehend, je einer acht- und zehntaktigen:



Aber auf dieses Lied folgt eine ganze Serie kleiner Stücke, auch zweiteilige, in der Taktzahl und Harmonie mit jenem Liede übereinstimmend. Das sind Variationen. Die Variation ist diejenige Tonform, in der sich uns der angeborene Kunsttrieb des Menschengeistes vielleicht am unmittelbarsten zeigt. Ein jeder von uns hat schon einmal so etwas wie eine „fixe Idee" gehabt, will sagen, so eine Melodie, die nicht los läßt, und die man schließlich unwillkürlich mit allerhand Verzierungen und Veränderungen ausstattet. Wir finden ein Vergnügen darin, dieselbe Melodie in mancherlei neuem Aufputz, in allerlei Veränderung zu hören. Denken wir uns nun, einen Tonsetzer begleitete eine solche Melodie, so werden gegebenen Falles aus dieser Melodie eine Reihe von Variationen entstehen.

Versuchen wir einmal zu verfolgen, was Mozart mit seiner Liedmelodie alles begonnen. Betrachten wir nur die Tonschrift der folgenden Variationen, so sieht sie manchmal aus wie feine Arabesken. Wir könnten die Notenfiguren nachziehen und würden an manchen Stellen ein reizendes Linienspiel erhalten.

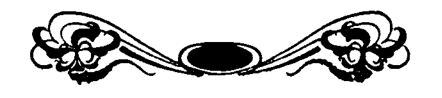
Nehmen wir die erste Variation:



Die Haupttöne der Melodie erkennen wir unschwer wieder. Mozart hat sie immer auf den schlechten Taktteil gerückt. Und so verschieden auch das Notenbild von dem des Themas ist, so hört doch das Ohr die verwandten und gleichen Notenschritte heraus. Nicht auf die genaue Uebereinstimmung aller Melodienoten kommt es dabei an, sondern auf die Wiederkehr der melodischen Hauptschritte. Das wären in diesem Falle cis—e, h—d usw.

In den ersten vier Takten also klingt die Melodie durch die zierlichen kleinen Fünfergruppen der Sechzehntel mit den niedlichen Halbtonschritten deutlich hindurch. Ebenso aber in den letzten vier Takten, wo sie im Gegensatz zu der Zierlichkeit der ersten Hälfte nun einen kraftvollen Charakter erhalten hat. In ähnlicher Weise ist der zweite Teil der ersten Variation behandelt.

(Fortsetzung folgt.)



Zu Stockhausens Ableben.

Wie wir in voriger Nummer schon kurz berichtet haben, ist der ausgezeichnete Sänger und vorzügliche Gesangslehrer Julius Stockhausen in Frankfurt a. M. gestorben. Vor kaum drei Monaten sah das Wohnhaus in der Arndtstraße die Elite der Frankfurter musikalischen und wissenschaftlichen Welt, zu der sich manch illustrer Gast von auswärts gesellt hatte, versammelt, um dem greisen Meister ihre Glückwünsche zum 80. Geburtstage zu bringen, und bald darauf kam man wieder zusammen, um dem Toten die letzte Ehre zu erweisen. Von den Musikern Frankfurts hielt der Direktor des Hochschen Konservatoriums als Senior der Frankfurter Künstler die Gedächtnisrede. „Er wird unersetzlich sein, keine künstlerische Richtung war ihm fremd. Kunstübung war sein Gottesdienst“ ... Mit diesen Worten, die ein kurzes aber treffendes Bild des Verstorbenen geben, schloß die Trauerrede. Dann wurde die Leiche ins Krematorium zu Offenbach geleitet.

Es soll nun heute nicht unsere Aufgabe sein, auf die Bedeutung Stockhausens als Sänger sowie auf seinen Einfluß als Lehrer und auf sein vorbildliches Beispiel als Künstler und Stilbildner näher einzugehen. Unser Blatt hat sich damit des öfteren schon beschäftigt und außerdem könnten wir Gesagtes nur wiederholen; denn das Bildnis des Altmeisters deutscher Gesangskunst steht mit unverrückbaren Strichen vor uns, Ruhm und Erfolg seines langen Lebens wetteifern mit der Anerkennung, die ihm von mehr als einer berufenen Seite als einer künstlerischen Persönlichkeit gezollt worden; einer Persönlichkeit, die nicht einseitig im Rein-Musikalischen stecken geblieben war, deren Bedeutung vielmehr nur deshalb so groß und weittragend werden konnte, weil Stockhausen die ihm angeborenen Anlagen durch eine reiche Bildung zu heben und zu tragen verstand. Richard Wagner hatte dieses Mannes Bedeutung auch als Bühnensänger mit dem ihm eigenen scharfen Blick erkannt. Der Meister wendet sich bereits 1864, als er in München der Verwirklichung seiner Ideen nahe gekommen zu sein glaubte, von Starnberg aus an Stockhausen, um ihn als Lehrer für seine Sänger zu gewinnen. In dem Briefe heißt's:

„Geehrter Herr!

In Kürze, doch mit großer Bestimmtheit richte ich die Frage an Sie, ob Sie geneigt wären, nach München überzusiedeln, sobald Ihnen für Ihre Wirksamkeit als Lehrer und Leiter unserer Sänger eine vollkommen Ihren Wünschen entsprechende Stellung sowie genügende Besoldung angeboten würden?

Die Wichtigkeit, die ich der von mir gedachten Wirksamkeit und Stellung beilege, können Sie kaum hoch genug ermessen; ich betrachte die Möglichkeit, gerade Sie hierfür zu gewinnen, geradeswegs als die Grundlage für alles, was ich je zu hoffen wage und zu verwirklichen beabsichtige.“ ...



Julius Stockhausen.
Aus dem musikhistor. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.

Stockhausen mußte damals ablehnen, weil er als Dirigent der philharmonischen Konzerte und der Singakademie (von 1862—67) von Hamburg nicht abkommen konnte. (Eine öfter ausgesprochene Behauptung, als sei der Sänger „Antiwagnerianer“ gewesen, wird durch ein Schreiben seiner Frau an die „Münchn. Neueste Nachrichten“ ausdrücklich widerlegt.) Und Stockhausen übte seine Tätigkeit nicht ausschließlich auf dem Gebiete des Gesanges aus. 1826 zu Paris als Sohn des Harfenvirtuosen Franz Stockhausen und seiner Gattin Margarete, einer ausgezeichneten Sängerin, geboren, gelangte der junge Julius, ein Schüler des Pariser Konservatoriums und von Manuel Garcia, zunächst als Konzertsänger rasch zu großem Ansehen. Nach seiner Hamburger Dirigententätigkeit, von 1869 bis 1870 als Kammersänger an der Stuttgarter Hofbühne tätig, übernahm er 1874 die Leitung des Sternschen Gesangvereins in Berlin, die er bis zu seinem Eintritt als Gesanglehrer in das Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M. im Jahre 1878 innehatte. Doch schied er hier schon ein Jahr später wieder aus und gründete die bekannte eigene Gesangschule, die sich eines berechtigten Rufes erfreute. Erwähnt sei noch aus seiner Lehrtätigkeit die Herausgabe einer Gesangunterrichtsmethode in zwei Bänden. Ein Bruder des Verstorbenen ist der Straßburger Dirigent und Konservatoriumsdirektor Professor Franz Stockhausen.

Wir möchten diesen kurzen Nachruf mit einer Erinnerung schließen, die Max Kalbeck im „Neuen Wiener Tageblatt“ wiedergibt und die uns im engen Rahmen eines Genrebildchens die Züge Stockhausens als Künstlers und als Menschen klar heraustreten lassen. Kalbeck hatte der Einweihung des Schumann-Denkmals in Bonn am 2. Mai 1880 beigewohnt und war dort mit Klara Schumann, Brahms und Joachim zusammengekommen. Klara Schumann lud Kalbeck ein, Brahms' Geburtstag (7. Mai) in ihrem Frankfurter Heim mitzufeiern. Er berichtet darüber:

„Ich verlebte unvergeßliche Stunden und Tage in Klara Schumanns Hause. Unter den Abendgästen vom 7. Mai — Frau Schumann hatte auf des übellaunigen Brahms besonderen Wunsch eine große Gesellschaft absagen und eine kleine zusammenbitten müssen, da ihm die von der Hausfrau auf die Liste gesetzten Personen nicht behagten — fiel mir ein mittelgroßer, schlank gewachsener Mann mit dunklem wallenden Haar und Bart und noch dunkleren feurigen Augen auf, der wie ein angehender Vierziger aussah, aber die lebhafte Redeweise und die raschen Bewegungen eines Jünglings hatte und an allem den regsten Anteil nahm. Frau Schumann eröffnete die musikalische Unterhaltung mit den zwei Rhapsodien op. 79, die Brahms im Sommer 1879 komponiert, aber noch nicht herausgegeben hatte. Die Zuhörer waren von dem Spiel der Künstlerin elektrisiert; der brünette Mann aber zog Brahms, nachdem er ihn umarmt hatte, ans Klavier und sang, von ihm begleitet, mehrere Lieder: eines immer schöner als das andere und alle so schön, wie ich sie von einem Manne niemals gehört habe und wohl auch niemals wieder hören werde.... Stockhausen selbst (denn er war der Sänger) wurde mit dem Liede zum Jüngling. Als ich dann dem Sänger, der sich warm gesungen hatte und dessen anfangs umflorte Stimme frei und flüssig geworden war, mein Entzücken aussprach, zugleich aber auch mein Bedauern, daß ich nicht mehr von ihm zu hören bekäme, sagte er: ‚Wenn Sie morgen zu mir kommen wollen, singe ich Ihnen, was Ihnen gefällt und was Sie von mir wünschen!‘ Nun hatte mich Brahms schon zur Rückreise nach Wien engagiert; ich sollte ihm eine große Quantität türkischen Tabaks, den er von Frau Schumann und anderen in vielen Paketen zum Geschenk erhalten hatte, durchschmuggeln helfen. Ich war froh, einen stichhaltigen Grund zum Dableiben zu haben, denn mir kam die Geschichte nicht geheuer vor, und ich ließ Brahms mit seinem Tabak allein über die Grenze fahren.

‚Wann darf ich also morgen bei Ihnen antreten?‘ fragte ich den Sänger. ‚Möglichst früh, wenn ich bitten darf, sagen wir um 9 Uhr.‘ Ich dachte, der Vielbeschäftigte werde mir eine halbe Stunde schenken und eines oder allenfalls zwei Lieder vorsingen, und ich wußte nicht recht, was ich mir, ohne unbescheiden zu sein, von ihm bitten sollte, ob etwa außer einem kleinen Schumann noch einen großen Schubert, etwa ‚Gruppe aus dem Tartarus‘, ‚Memnon‘, ‚Schwager Kronos‘, ‚Zwerg‘, ‚Ganymed‘, ‚Greisengesang‘, ‚Nachtstück‘.

Ohne weitere Präliminarien setzte sich Stockhausen, gleich nachdem ich bei ihm eingetreten war, ans Klavier. Er merkte mir ab, daß ich auch eine Art von Stimme besaß, und sagte: ‚Nun wollen wir mal zuerst das Duett für zwei Bässe aus dem ‚Israel‘ machen; Sie singen den ersten Baß.‘ Ich legte los: ‚Der Herr ist der starke Held‘, daß die Scheiben zitterten; er folgte nach, viel bescheidener, aber jeder Ton war wie ein niederfallender Hammer; bei der Stelle: ‚Alle versanken im Schilfmeer‘ lief mir ein Schauer über den Rücken, und ich vergaß das Weitersingen über den vernichtenden Ausdruck, den er der Phrase gab. Er sah dabei aus wie ein zürnender, strafender Gott, und ich meinte beim Schwanken seiner Stirnlocke, die ihm ins Gesicht fiel, einen leisen Donner zu hören. Nach dieser Introduktion begann das eigentliche Konzert oder vielmehr die Reihe von Konzerten, die er mir an jenem Tage privatissime gab. Denn er hörte überhaupt nicht mehr auf zu singen, sondern fragte nach jedem Liede: ‚Was jetzt?‘, und erst, als wir von Frau Klara Stockhausen zum Essen gerufen wurden, trat eine etwa anderthalbstündige Pause ein. Ich kam mir so königlich beschenkt vor mit diesem lebendigen Liederschatze — jedes Lied war eine aus der Meerestiefe des Gefühls hervorgeholte, von der feinsten Kunst des Gesanges zugeschliffene und abgerundete Perle! —, daß ich vor Tische aufbrechen wollte. Aber da kam ich schön an. ‚Nein, lieber Freund,‘ rief er aus, indem er mir Hut und Stock wegnahm, ‚so haben wir nicht gewettet! Ich bin Ihnen eine Brahms-Reise schuldig, um die ich Sie geprellt habe, dafür muß ich mit mehr als einer ‚Winterreise‘ Ersatz leisten. Nach Tische wird weitermusiziert. Ich habe mich heute vollständig freigemacht, und wenn es Ihnen nicht zuviel wird —, ich kann mir nie genug tun und finde kein Ende, wenn ich einmal angefangen habe.‘

Am Nachmittag wurde die Unterhaltung fortgesetzt, so lange, bis ich fast keine Wünsche mehr äußern konnte und Stockhausen mir alles gesungen hatte, was ich von ihm hören wollte, zuletzt die Faustfragmente.“ — —

Manuel Garcia, der unserem persönlichen Mitempfinden freilich nicht mehr nahe stand, starb vor einem halben Jahre. Von ihm, dem Meister aller Gesanglehrer, hatte der Jüngling einst die Lehren entnommen, der nun heute ebenfalls hochbetagt dahingegangen ist, fast gleichzeitig mit seinem großen Mitstreiter in Polyhymnias Kunst — Eugen Gura. Eine bedeutende Gesangsepoche finden wir in diesen Namen repräsentiert, die nun bloß noch in der Geschichte lebt, deren

helltönende Taten für alle Zeiten verklungen sind. Hoffen wir für unsere Generation, daß sie den großen Vorgängern ebenbürtige Vertreter nachfolgen zu lassen vermag. Meister und Vorbilder waren da, mögen die Schüler sich ihrer würdig zeigen! — W. H.

Erinnerungen an Hans von Bülow.

Von **Hjalmar Venzoni.**

I.

Sie werden eine interessante Spielzeit mitmachen, so sagte mir Ende August 1877 mein damaliger Lehrer und späterer werter Freund und Kollege, der Königliche Konzertmeister Georg Haenflein in Hannover, denn Hans von Bülow hat die an ihn ergangene Berufung als erster Kapellmeister jetzt definitiv angenommen. Seit zwei Jahren hatte sich Haenflein redlich bemüht, mir die verschiedenen „wunderknäblichen Untugenden" abzugewöhnen, mich in die Geheimnisse der alten Leipziger „hohen Schule des Violinspiels" einzuweihen; nun war ich zur Mitwirkung als „Kammermusiker-Aspirant" in der Königlichen Kapelle prädestiniert. Welch freudige Nachricht war das für eine junge und tatendurstige Künstlerseele! Welch ein Vorzug, daß ich unter dem großen Meister meine Tätigkeit im Orchester beginnen durfte! Welch herrliche Kunstgenüsse standen mir gewiß bevor! (Vorfreude ist immer die schönste Freude.) Beide Kapellmeisterposten am Königlichen Theater waren derzeit erledigt. Karl Ludwig Fischer war unerwartet am 15. August im Union-Hotel mitten im Kreise seiner Freunde einem Schlaganfalle erlegen, und der zweite Kapellmeister, Jean Joseph Bott (ein Schüler von Spohr und Hauptmann), war nach einem eigenartigen Unglücksfalle in Pension getreten. Zu Ende der vergangenen Spielzeit hatte im Theater eine Aufführung der „Heiligen Elisabeth" von Liszt unter Botts Leitung stattgefunden. Der Komponist war anwesend und erfreute sich in der Intendantenloge der Huldigungen des Publikums. Leider wurde Bott derzeit häufig von einer gewissen störenden Schwäche in den Füßen befallen, die ihn z. B. oft zwang, an einem Direktionsabend vor Schluß der Aufführung den Dirigentensitz zu verlassen. Nichtsdestoweniger bestand aber Bott darauf, die „Heilige Elisabeth" stehend am Pult zu dirigieren. Alles ging auch prachtvoll, bis kurz vor Schluß Bott durch zunehmende Schwäche der Füße gezwungen wurde, sich mit der linken Hand gegen das drapierte Geländer zu stützen, welches seinen erhöhten Dirigentenstand umgab. Und nun geschah das Unglück. Das Geländer gab krachend nach und Bott stürzte, die Perücke voran, kopfüber ins Publikum. Ein Schreckensschrei hallte durch das Haus und die Aufführung fand einen jähen Abschluß. Bott, jetzt im buchstäblichen Sinne des Wortes eine gefallene Größe, war durch den Sturz wunderbarerweise nicht ernsthaft verletzt. Unter Zurücklassung seiner Perücke raffte er sich wieder empor, wollte den Dirigentenstand erklimmen, wollte die Schlachtordnung wieder herstellen, aber — verlorene Liebesmühe! Orchester und Chor hatten aufgehört, die Intendantenloge war leer, und das Publikum drängte erregt nach den Ausgängen. Nach jenem Unglücksabend hatte Bott seine Pension genommen, und der vortreffliche Künstler und bisherige Chordirektor Karl Herner war ausersehen, künftig als Königlicher Musikdirektor neben Bülow den Stab des zweiten Dirigenten zu schwingen.

Gleich der erste Tag meiner orchestralen Tätigkeit sollte recht anregend für mich verlaufen. Es war Probe zu einem Abonnement-Konzert angesagt, und als ich, noch unkundig der Wege, das Gebäude durch den Eingang an der Theaterstraße betrat, hatte ich zunächst das Unglück, im Kampfe mit dem schweren Torflügel mit meinem Geigenkasten eine an der Wand stehende Person anzurempeln. Dieses war zufälligerweise niemand anders als Hans von Bülow selbst, der dort in beschaulicher Ruhe eine Zigarette rauchte. Gleich hinter ihm hing an der Wand ein Warnungsplakat, laut welchem das Rauchen im Theater bei Geldstrafe bis 100 Mark oder entsprechender Freiheitsstrafe verboten war.

Wie bekannt, ist dem Dänen die Höflichkeit angeboren, er weiß sich in schwierigen Situationen stets passend und erfolgreich zu benehmen. Ich erhob nun sofort meinen Tenor, um in wohlgesetzten Worten meine Entschuldigungen darzubringen. Bülow hörte mich scheinbar mit vielem Vergnügen an, und als er auf Befragen erfuhr, daß ich das neue Aspirantenküken sei und daß ich des Weges völlig unkundig, war er so liebenswürdig, mich hinaus zu geleiten, den richtigen Eingang zu weisen und so erreichte ich denn glücklich mein Ziel, das Orchesterzimmer.

Die große Symphonie in C von Schubert und die bisher in Hannover ganz unbekannte Ouvertüre zur Oper „Das Leben für den Zaren" von Glinka waren die orchestralen Aufgaben für das Konzert. Bülow goutierte überhaupt die Werke russischer Meister sehr, deren glut- und sturmvolle Tonsprache so recht seiner Kampfesnatur zusagte. Ja, eine Kampfesnatur durch und durch war er, der kleine schmächtige Mann mit dem Adlerblick und den Nerven von Stahl, und sowohl die Konzert- wie die Opernproben waren reich an ebenso interessanten wie aufregenden Zwischenfällen. Bei Bülow konnte nicht allein jedes Wort, nein, jede Bewegung und jede Miene eine Malice sein, und so war er auch nur zu geneigt, hinter jeder zufälligen Harmlosigkeit eine versteckte Absicht zu wittern. Gleich in jener ersten Konzertprobe, die ich hatte, kam es zu einem Zusammenstoß mit dem weltberühmten Cellisten Konzertmeister Lingner. In einer kleinen Pause der für die Kammermusiker ganz ungewohnt langen Probe hatte sich Lindner von seinem Stuhl erhoben und machte sich mit seiner Uhr zu schaffen. Dieses bemerkte Bülow, sofort erhob er seine Stimme, der Spektakel ging los und in der erregtesten Weise verbat er sich jede Anzüglichkeit und jeden ungerechtfertigten Vorwurf. Lindner, der den Mund gar nicht geöffnet hatte, war zunächst über den unerwarteten Angriff völlig konsterniert. Als er aber endlich erfaßte, daß seine Uhr die kapellmeisterlichen Nerven so in Alteration gebracht, konnte er die beruhigende Versicherung geben, daß er durchaus nicht die Absicht hatte, Bülow an die weit vorgeschrittene Zeit zu erinnern, sondern lediglich den Wunsch, die stehen gebliebene Uhr wieder aufzuziehen. Diese Prozedur nahm Lindner denn auch sofort vor, worauf der grollende Klavierlöwe sich wieder beruhigte und die Probe ihren Fortgang nahm.

Bülow hatte eine besondere Abneigung gegen große starke Leute mit lautem Sprachton, und ein Muster dieser Art war der Soloflötist W., welcher sich infolgedessen der „intensivsten" Aufmerksamkeit von Bülow zu erfreuen hatte. Dieser verblieb bei seinen Angriffen durchaus nicht immer auf dem sachlichen Gebiete, aber die schönsten Malicen, wie auch persönliche Kränkungen prallten wirkungslos an W.s unerschütterlicher Kaltblütigkeit ab, und — er behielt gewissermaßen stets das letzte Wort. Wenn Bülow z. B. in der Generalprobe andauernd das Spiel von W. moniert hatte und schließlich dem zweiten Flötisten die Soli übertrug, so zeigte W. keinerlei Empfindlichkeit, aber am Konzertabend blies W. wieder selbst die Soli in gewohnter Meisterschaft und unter freundlichem Augenblinzeln nach dem Kapellmeisterpult. Bülow gab sich dann den Anschein, nichts zu bemerken, dachte wohl auch: „der Klügere gibt nach".

Das Publikum hatte derzeit die üble Angewohnheit, recht unpünktlich zu den Konzertaufführungen zu erscheinen, und in der ersten halben Stunde war des Kommens und Gehens kein Ende, wodurch der Genuß der Musik natürlich sehr beeinträchtigt wurde. Mit diesem Unfug beschloß Bülow gründlich aufzuräumen, und eines Tages war in fetter Schrift auf den Theaterzetteln zu lesen: „Anfang pünktlich 7 Uhr!" Am Konzertabend waren wir schon ein Viertel vor 7 Uhr auf dem Podium versammelt und Bülow hielt seine Uhr in der Hand, bereit, mit der Minute das Konzert zu beginnen. Die Rechnung war aber ohne das Publikum gemacht, das durchaus nicht gesonnen schien, sich in seinen alten Gewohnheiten stören zu lassen. Es war weit nach 7 Uhr, als endlich der Zudrang aufhörte und die Türen des Saales (es war im „kleinen Konzertsaale") geschlossen wurden. Bülow steckte die Uhr ein, ergriff den Dirigentenstab, warf einen letzten Blick nach der Tür, und — der erhobene Arm sank herab, denn — soeben wurden die Türen nochmals weit geöffnet und der Herr Chef nebst Gemahlin traten ein. Sofort verließ Bülow das Podium, eilte durch den Saal und hielt seinem Freund und Chef die Uhr vor das Antlitz. Alsdann begab sich Bülow wieder auf seinen Dirigentensitz und beobachtete, den Kneifer auf der Nase, mit ironischer Aufmerksamkeit, wie Herr und Frau von Bronsart ihre Plätze einnahmen, worauf das Konzert nun endlich seinen Anfang nahm. Jedem anderen als Bülow hätte diese Malice auf der Stelle Rang und Titel gekostet, aber der Intendant von Bronsart, ein Künstler und Edelmann im schönen Sinne des Wortes, schätzte und liebte seinen kapriziösen Freund zu sehr, um gegen ihn als Vorgesetzter aufzutreten, und das Publikum hatte zu viel Ehrfurcht vor dem Riesengeiste des kleinen bissigen Mannes, um gegen seine häufigen Eskapaden Stellung zu nehmen, die als eine unvermeidliche Beigabe angesehen und humorvoll gewürdigt wurden.

Wenn Bülow von seiner Malicenwut gepackt wurde, dann schreckte ihn keine Standeshöhe davon ab, seine Galle von sich zu geben, wie eine weniger bekannte Episode drastisch beweist.

Es war während einer Abendgesellschaft in einem sehr hohen Kreise. Bülow hatte den Anwesenden am Klavier die herrlichsten Kunstgenüsse bereitet, und ein als Gast dort weilender englischer Würdenträger zog Bülow in freundlicher Weise ins Gespräch und äußerte sich begeistert über seine künstlerische Meisterschaft wie über die hohe Schönheit der von ihm auserwählten Tonschöpfungen. Bülow war an diesem Abend wieder mal nicht bei Laune und ließ, nur wenige Worte erwidernd, unter Zeichen von Ungeduld die Ansprache über sich ergehen, um endlich mit einer seiner unnachahmlichen abwehrenden Handbewegungen dem englischen hohen Herrn den Rücken zu kehren und aus dem Saale zu verschwinden.

Allgemein war die Gesellschaft über dieses Verhalten dem fremden Gaste gegenüber höchst indigniert, und es wurden Bülow im Vorsaale von befreundeter Seite außergewöhnlich dringende Vorhaltungen gemacht. Dieses war aber ein etwas gewagtes Unterfangen, das auch fatale Folgen nach sich ziehen sollte, denn der Klavierlöwe verspürte plötzlich das Bedürfnis, die Gesellschaft nochmals mit seiner Gegenwart zu erfreuen, spazierte wieder in den Saal und haranguierte die englische Exzellenz ungefähr folgendermaßen: „Mylord, es wird verlangt, ich soll mich bei Ihnen entschuldigen, und gerne erkläre ich, daß ich ein Esel bin." Der Gesellschaft bemächtigte sich abermals großes Mißbehagen, allein die Exzellenz, mit den Charaktereigenschaften des Redners nicht vertraut, suchte in liebenswürdigster Weise mit freundlichen Worten über die vermeintliche Selbstdemütigung hinwegzuhelfen.

Der kleine Dr. jur. (dem an diesem Abend der Theaterteufel in eigener Person im Nacken zu sitzen schien) war aber mit seinem Plaidoyer noch gar nicht zu Ende gekommen, sondern fuhr fort: „Jawohl, Mylord, denn wenn Sie und ich uns über Musik unterhalten, dann — ist einer von uns ein Esel, und der bin ich!!"

Und siegesstolz verließ der Held die Wahlstatt, begleitet von den innigsten Wünschen der Gesellschaft für „sein Fortkommen". Wunderbarerweise vermochte auch dieser Choc Bülows Stellung in Hannover nicht im geringsten zu erschüttern, so groß war sein Ansehen als Künstler.

Einer hübschen und gewiß völlig unbekannten kleinen Episode, die sich am Ende meiner ersten Spielzeit zutrug, darf ich wohl jetzt, ohne indiskret zu sein, Erwähnung tun, weil die handelnden Personen nicht mehr am Leben sind. Es war wieder für den Sonnabend Abonnement-Konzert angesetzt, und die Vormittage waren außer Donnerstag alle durch Proben belegt. Am besagten Donnerstag wurde nun Bülow von einem heftigen und unwiderstehlichen Sehnen nach seinem Orchester ergriffen; er erschien morgens ganz früh im Theater auf der Bildfläche und erbat sich zwei dienstbare Geister. Diese erhielten den angenehmen Auftrag, sich sofort je in eine Droschke zu werfen und sämtliche Mitglieder des Orchesters zu einer Extraprobe zusammenzurufen. Gesagt, getan. Die Sendboten bestiegen die Wagen und rollten nach verschiedenen Richtungen von dannen. Es war ein herrlicher Frühlingsmorgen, die Sonne schien so warm vom Himmel und die schöne Eilenriede glänzte in der frischen Pracht des ersten Grüns. Und inmitten des Waldes lag eine lauschige kleine Gastwirtschaft idyllisch im Grünen versteckt, wo es einen vortrefflichen Schinken und eine äußerst „geschmackvolle" lütje Lage gab. Dem einen der Sendboten kam nun der Gedanke, es sei doch eigentlich hart, an einem so schönen Frühjahrsmorgen den Herren vom Orchester den Naturgenuß zu verkümmern, sie stundenlang an den dumpfen Probiersaal zu fesseln, und noch dazu an dem einzigen dienstfreien Morgen der Woche. Und weiter kalkulierte der edle Menschenfreund, daß es wohl völlig genügen würde, wenn diejenige Hälfte der Herren, die im Revier seines Kollegen wohnhaft, also von diesem bestellt werden müßten, zur Probe erschienen. Somit wäre wenigstens der Hälfte der Herren der freie Vormittag gerettet, für die andere Hälfte würde die Probe, weil das Orchester ja unvollständig, nur sehr kurz ausfallen, und außerdem war diese nach seiner Meinung völlig überflüssig.

Die Droschke änderte also ihren Kurs, und bald befanden sich Sendbote und „Rosinantenlenker" in der vorerwähnten lauschigen und idyllischen Gastwirtschaft.

Grabdenkmal für Herman Zumpe in München.

Aber auch der zweite Sendbote war ein höchst verständiger und einsichtsvoller Mann. Auch er dachte, daß es wohl recht zweckmäßig sei, das schwierige und äußerst undankbare Geschäft des Bestellens seinem Kollegen neidlos allein zu überlassen und den schönen Frühlingsmorgen zu seiner eigenen Erholung zu benutzen. „Was gibt dem Menschen Mut und Kraft?" so fragte er sich selbst. Vor seinen Augen erschien das Bild jenes im Grünen versteckten kleinen Gasthauses, und er fand die Antwort: „Nur Restauration nebst Schenkwirtschaft". Und als die erste Partei sich soeben zum Frühstück niedersetzte, öffnete sich die Tür und die zweite Partei trat ins Zimmer. Prachtvolles Tableau! Als die pflichtgetreuen Sendboten sich vom ersten Schrecken erholt hatten, wurde auf einstimmigen Antrag der beiden „Rosinantenlenker" beschlossen, zunächst zu dem mehrfach erwähnten Frühstück zu schreiten. Der Appetit war ganz bewunderungswert; der Durst über jedes Lob erhaben. Als nach Verlauf von etwa zwei Stunden die Droschken in verschiedenen Intervallen wieder vor dem Theater erschienen, waren die Gesichter der Sendboten von den Anstrengungen des Morgens etwas gerötet und in ihren Füßen spürten sie (vom vielen Treppensteigen?) eine gewisse Müdigkeit. Uebereinstimmend konnten sie die wahrheitsgetreue Meldung machen, „von den gesamten Mitgliedern des Orchesters keinen einzigen zu Gesicht bekommen zu haben". Bülow, der trotz all seiner Bissigkeit dennoch eine gutmütige Ader sein eigen nannte, verabreichte den Erschöpften noch ein klingendes Douceur, und es erfreuten sich diese Braven nach den Anstrengungen am Nachmittage eines so gesunden Schlafes, wie ihn nur ein ruhiges Gewissen verleihen kann.

Abgesehen von den unvermeidlichen, durch des Leiters streitbares Temperament hervorgerufenen aufregenden Zwischenfällen, waren besonders die Konzertproben für das Orchester eine unversiegbare Quelle des reinsten musikalischen Genusses. Es waren die hochkünstlerischen Lehrstunden, wenn der Gewaltige uns seinen Geist offenbarte, wenn er die symphonischen Schöpfungen der Klassiker durch uns in ihrer völligen Reinheit und Klarheit erstehen ließ, wenn er sich an den Flügel setzte und, begleitet von uns, mit wenigen Blicken und Bewegungen das ganze Orchester in der Gewalt, die hehre antike Schönheit der Konzerte von Beethoven den staunenden Hörern zum wahren Ausdruck brachte. Da war nichts Zerrissenes und Sprunghaftes in seiner Tonsprache, da waren die menschlichen Schlacken verschwunden und nur der edle Geist strahlte in vollem Glanze, in herrlicher Schönheit. Man will Bülow den Vorwurf machen, „seine Vorträge hätten etwas Lehrerhaftes an sich gehabt". Zugestanden, aber im besten Sinne des Wortes. Er lehrte uns die reine Kunst erkennen als deren Hoherpriester! Niemals wieder in späteren Jahren sind dem Schreiber ähnliche Kunstoffenbarungen zuteil geworden. Mögen alle, denen es vergönnt war, derzeit unter dem Tonmeister zu wirken, und die selbst die Tonkunst nicht ohne Erfolg ausgeübt, sich stets erinnern, was sie Bülow zu danken haben. Mögen sie jene Klänge aus höheren Sphären, die sein Geist uns übermittelte, stets im Sinne behalten und in steter dankbarer Verehrung gedenken, nicht ihres Dirigenten, nein — ihres Lehrers!

(Schluß folgt.)

Das Hugo Wolf-Fest in Stuttgart.

Vom 4. bis 8. Oktober.

Den Lesern der „Neuen Musik-Zeitung" ist Hugo Wolf nicht unbekannt.* Sie werden sich freuen, zu vernehmen, daß dem außergewöhnlichen Wagnisse, an fünf Abenden ein zusammenhängendes Bild von der Eigenart des Tondichters zu geben, bis jetzt volles Gelingen beschieden war. Zwei Liederabende und das Kirchenkonzert in der Johanniskirche waren vorüber, da diese Zeilen geschrieben wurden.

Mit den gemischten Musikfesten hat unsere Veranstaltung gar nichts zu schaffen, weder nach außen betrachtet, noch mit dem Programm eines solchen verglichen. Wir haben keinen Festausschuß, keine Festessen, Anreden, keine Hochrufe, keine Fahnen. Alles nimmt Ausgang und Weg von einem einzelnen Manne. Es ist der aus seinem Briefwechsel mit Wolf bekannte Rechtsanwalt Hugo Faißt, der die Last der Verantwortung allein auf seine Schultern genommen hat. Gewiß keine leichte Bürde! Die Unsumme rein technischer, äußerlicher Aufgaben, denen sich ein einzelner Veranstalter in solchem Fall unterziehen muß, wurde noch vermehrt durch den leidigen Zustand, in dem sich zurzeit die Liederhalle befindet, an der seit Frühjahr umgebaut wird; das Veraltete der Innenräume ist geblieben, während die neue Schauseite den Regen in den Konzertsaal einläßt. Doch dürfen wir Faißt gerade dafür unsern Dank abzustatten nicht vergessen: daß er der Versuchung, die Klavierliederabende in den Festsaal zu verlegen, tapfer widerstanden hat. Wenigstens hinsichtlich des Umfangs hatten wir einen geeigneten Raum für das trauliche Lied.

Der ganze Unterschied zwischen dem Hugo Wolf-Fest und dem zerstreuenden Trubel anderer Musikfeste mit ihrem Solistenkult, ihren Schlagern und Sensationen erhellt schon aus dem einzigen Namen, den das Programm ankündet. Außer den Bach- und Beethoven-Festen oder der Mozart-Feier in Salzburg wird in letzter Zeit kaum ein Fest gewesen sein, das sich einem Tondichter mit dieser Energie widmete. Und wenn man den Umstand zum Vergleich heranzieht, daß der Held des Festes noch nicht lange tot ist, also auf keinen Fall

---

* Vergl. die Wolf-Nummer 1903, 20. Ferner die Hefte 1897, 1; 1902, 1; 1903, 8; 1904, 10.

zu den „klassischen" Schläfern gehört, so müssen Freund und Feind gestehen, daß unser Fest in der Tat einzig dasteht.

Das Programm sonderte sich naturgemäß nach den großen und kleinen Liederzyklen Wolfs. Der erste Abend brachte Lieder nach Goethe und Mörike. In glücklichem Wechsel lösten einander bekannte und weniger bekannte Gesänge ab. Ausschließlich eine oder die andere Gattung zu bevorzugen, wäre ein Fehler gewesen. Die Zuhörer, die alle irgendwie verfügbaren Plätze besetzt hielten (auch Nebensaal und Podium), jubelten in steigender Begeisterung den Liedervorträgen zu. Nicht bloß wenn das Bekannte und Vertraute einschlug; auch das Neue und Feine fand empfängliche Gemüter. Frau Rückbeil-Hiller legte sich anfangs, bei den Goethe-Liedern, eine gewisse Zurückhaltung auf. Ihr fortgesetztes Piano, an sich Merkmal einer entwickelten Gesangkunst, wirkte ermüdend. Dann trat sie aber in den Mörike-Liedern mehr aus sich heraus und erntete starken Beifall. Was waren da für herrliche Melodien: Der Knabe und das Immlein, Zitronenfalter im April, Auf ein altes Bild! Nicht alle Lieder waren ihrem wesentlichen Gehalt nach erschöpft; aber es kam auch keine jener großen oder kleinen Geschmacklosigkeiten vor, durch welche die Wiedergabe Wolfscher Lieder so oft entstellt werden, namentlich in Zeitmaß und Rhythmus. Weiter sangen am ersten Abend die Herren Hermann Weil, Hofopernsänger aus Stuttgart, und Richard Fischer, Konzertsänger aus Frankfurt. Jener bewährte in den getragenen Gesängen seine prachtvolle, warme Baritonstimme und wußte sich den strengen Anforderungen Wolfs erfreulich anzupassen. Wenn er besonders in den humorvollen Liedern jene Ueberlegenheit vermissen ließ, die alles fortreißt, so zeigt dies von neuem, wie schwierig auch für einen intelligenten Sänger die fein-humoristische Gattung ist. Einen sehr vornehmen Eindruck machte auch Herr Fischer, dessen sympathische Tenorstimme nur etwas hergeholt und unfrei klingt. Dagegen befriedigte er in bezug auf Rhythmik und Phrasierung jene Ansprüche, zu denen Wolfs Liedkunst hinansteigert; Geist und Temperament traten bei Herrn Fischers Vorträgen deutlich hervor.

Der zweite Liederabend gab Proben aus den großen Liederreihen des Spanischen und des Italienischen Liederbuches; ferner aus den kleineren Sammlungen der Lieder nach Gottfried Keller und Eichendorff. In die Wiedergabe teilten sich Fräulein Hedwig Schweicker und Dr. Paul Kuhn. Jene ist auch außerhalb Stuttgarts als eigentliche Wolf-Sängerin bekannt. Sie hat außerordentlich viel gelernt. Und viel wichtiger war, daß sie diesmal die Grenze zwischen Schulung und Eigenbesitz energisch überschritt. In den spanischen Liedern herrschte Leidenschaft, in den italienischen Freiheit und Bewußtsein. Den größten Erfolg errang sie mit den Kellerschen Liedern, z. B. mit Tretet ein, hoher Krieger, Wie glänzt der helle Mond. Hingegen war der Wiedergabe Eichendorffs durch Dr. Kuhn, Hofopernsänger aus Darmstadt, nicht der gleiche Erfolg beschieden. Auch hier mangelte der Sinn für bewußten Humor, ein wenig auch der Schwung und die hinreißende Ueberzeugungskraft. Der intelligente und musikalische Sänger hat aber viele andere Vorzüge, die seine Wahl rechtfertigten. In das Verständnis der spanischen und italienischen Lieder ist er tief eingedrungen. Bindung, Phrasierung, Rhythmik, Aussprache sind zu loben. Sein ziemlich ergiebiges Organ scheint noch nicht genügend ausgeglichen zu sein. — Friedberg aus Köln leistete als Begleiter an beiden Abenden Unübertreffliches. Es ist ein wahres Glück, daß sich Faißt die Mitwirkung eines Künstlers sichern konnte, der wie kaum ein zweiter Wolfs Klavierpartien technisch und geistig beherrscht.

Das Kirchenkonzert (dritter Abend) barg ein Kleinod Wolfs: die sechs geistlichen — unbegleiteten — Chöre nach Eichendorff aus dem Jahre 1881; oder vielmehr, das Konzert enthüllte dieses Kleinod in eindrucksvoller Weise. Leider hört man die harmonisch reichen, auf homophone Modulation gestellten Chöre ihrer Schwierigkeiten wegen äußerst selten. Thomas in Wien, Kauffmann in Tübingen hat sich ihrer angenommen. Die Stuttgarter hörten einzelne Stücke schon früher vom Hoftheaterchor, der denn auch diesmal, geleitet vom kundigen und erfahrenen Musikdirektor Doppler, die Chöre, und zwar alle sechs, zu eindringlicher, ergreifender Wirkung brachte. Dilettantenvereinen sind diese Früchte unerreichbar; es sei denn, daß eine gründliche musikalische Schulung und Zucht gepflegt worden wäre. Was leider so gut wie nirgends vorkommen soll. Warum Wolf nicht mehr solche Chöre geschrieben hat? Gewiß nicht aus grundsätzlicher Abneigung. Aber es war ihm die Zeit nicht vergönnt, auf die Chorkomposition zurückzukommen; andere Schöpfungen heischten Daseinsrecht. Daß der Tondichter tief religiös angelegt war, beweist die große Anzahl geistlicher oder ernster, auch in der Kirche mit Orgelbegleitung verwertbaren Gesänge aus verschiedenen Zyklen. Eine kleine Auswahl bot das Kirchenkonzert, nämlich sechs der geistlichen spanischen, vier Lieder aus dem Mörike-Band. Die Orgelpartie ist von Max Reger ausgesetzt worden; es begleiteten abwechselnd die Herren Nack und Benzinger. Fräulein Schweicker und Herr Fischer sangen. Besonders ergriff Fräulein Schweickers Innigkeit; die Sängerin ist mit dem Stil Wolfs vollständig vertraut.

Mehr als weitere Einzelheiten der Ausführung dürfte den Leser interessieren, was an unserem Fest vorbildlich wirkte. Das war z. B. die Vermeidung aller Wiederholungen oder Dreingaben! Hingegen zeigte das Programm in ein und demselben Konzert die Wiederholung der Eichendorff-Chöre an. Und trotz solcher gefährlichen Schlußnummer keine allgemeine Flucht, mit der das Publikum sonst seine Höflichkeit und Herzensbildung an den Tag legt. Das Bewußtsein einer ernsten Feier verband alle Zuhörer, so massenhaft sie erschienen waren, zu einer einzigen großen Gemeinde, in der das Gefühl gemeinsamer Erlebnisse lebendig ward. Weit entfernt, die übliche Furcht vor einheitlichen Programmen zu rechtfertigen, haben die meisten Besucher vielmehr umgekehrt die Scheu vor der gewöhnlichen Konzertflut aus diesen wundervollen Abenden mitgenommen. Die allgemeine Dankbarkeit wendet sich dem Veranstalter zu, dessen mutiges Vorgehen, dessen aufopfernde Hingabe von glänzendem äußerem und nachhaltigem künstlerischem Erfolg belohnt worden ist.

Die Aufführung des Corregidors fand im Hoftheater (Interimtheater) bei ausverkauftem Hause statt. Nach übereinstimmendem Urteil der vielen auswärtigen Gäste, die das Werk von österreichischen und reichsdeutschen Aufführungen her kannten, behauptete die Stuttgarter Wiedergabe unter Pohligs Leitung weitaus den ersten Rang hinsichtlich des Orchesters wie der Darsteller. Wir haben eine hervorragende Frasquita, Frl. Sutter, einen guten Corregidor, Herrn Decken; Herr Neudörffer gab sich als Tio Lukas mit Erfolg Mühe, wärmer als sonst zu singen und zu spielen. Auch die andern Mitwirkenden, die Herren Holm, Peter Müller, Fricke, Islaub, Hans Bertram und Frl. Schönberger erhoben sich über das Durchschnittsmaß. Einzig die Vertreterin der Corregidora, Frau Schütky, blieb weit hinter mäßigen Ansprüchen zurück. Wann lernen unsere ersten dramatischen Sängerinnen, daß es in Meisterwerken keine Nebenrollen gibt? Im übrigen fesselte die Festaufführung besonders durch die vortreffliche Beachtung des Rhythmus und der dynamischen Feinheiten. Ich glaube, wo man diesen Punkten genügende Aufmerksamkeit schenkt, auch Uebertreibung oder Entwürdigung vermeidet, da muß der Corregidor einschlagen. Wo ist denn eine moderne Oper, die sich an musikalischer Tiefe und Fülle mit ihm messen könnte? Das Dramatische ist nicht gar so unwirksam; man muß es nur durch sorgsame Regie herausarbeiten.

Das Orchesterkonzert krönte die Darbietungen der vorausgegangenen Abende durch einen Erfolg, der im Festsaal der Liederhalle selten genug bereitet wird. An Chorwerken kamen zu Gehör: die Christnacht, die uns Hofkapellmeister Pohlig schon einmal (zur Weihnachtszeit) beschert hat. Das Orchester spielte glänzend, der Singchor des Hoftheaters, verstärkt durch andere Mitwirkende, klang prachtvoll. Frau Rückbeil-Hiller und Herr Richard Fischer sangen die Solopartien. Als Neuheit erschien der sonnige Frühlingschor aus der unvollendeten Oper Manuel Venegas. Durch ruhiges Zeitmaß brachte ihn Pohlig zu glücklichster Wirkung. Da der Verlag (Heckel) die Chorpartitur eigens für den Konzertsaal herausgegeben hat, so ist zu hoffen, daß diese letzte Schöpfung Wolfs dem musikliebenden Publikum auch anderorts nicht vorenthalten bleibe. Elfenlied und Feuerreiter, diese Meisterwerke aus der Zeit reiffter Schaffenskraft, gehören zu den Perlen moderner Chorliteratur. Nur ist ihre Aufführung ungemein schwierig, besonders hinsichtlich des Tempos. Trotz einer gewissen Dehnung wirkte das Elfenlied sehr fein; Frau Rückbeil-Hiller führte den wunderbar zarten Elfenchor als Solistin. Der Feuerreiter war wohl etwas zu realistisch angefaßt; ein drängendes Zeitmaß gefährdete besonders den Eindruck des Kehrreims. Und der erste Mittelsatz, ferner der schleppende Schluß hatten gar kein Verhältnis mehr zu der Eile des Hauptzeitmaßes. Die motivische Beziehung des Schlusses ist gewiß nicht von allen Zuhörern erkannt worden. Hervorragend schön glückte die Wiedergabe der italienischen Serenade, die (ebenso wie das bekannte Zwischenspiel im Corregidor) wiederholt wurde. Und wir wüßten keinen Dirigenten, der eine straffere, leidenschaftlichere Aufführung der Penthesilea zustande brächte als Pohlig. Wie da im Schlußteil alles stürmte und wütete, wie süß und selig Penthesilea vom Rosenfest träumte! Das Aufgebot an Klangmassen gemahnte mitunter an Richard Strauß. Gegen den kleinen Strich, den Pohlig machte, ist nichts einzuwenden.

Die instrumentierten Lieder Wolfs, von denen bis jetzt 20 bei Peters veröffentlicht vorliegen, seien Sängern und Sängerinnen für den großen Konzertsaal dringend empfohlen! Fräulein Schweicker sang im Orchesterkonzert: Gebet, Anakreons Grab und Mignon (Kennst du das Land; zweite Instrumentierung). Diese Partituren haben sich vorzüglich bewährt. Ueber die Vortragsweise der Sängerin brauchen wir hier nichts Ausführliches mehr hinzuzufügen. Hofopernsänger Weil übernahm Prometheus und Rattenfänger. Wolf selbst war später mit der Instrumentierung des Prometheus nicht mehr ganz einverstanden. Der Sänger, und hätte er eine Stimme für zwei, kämpft hier vergebens mit dem Orchester, und dieses kann nicht gut zurückgehalten werden, ohne die beabsichtigte Kraft einzubüßen. Stolz und Größe wurde von Herrn Weils imposanter Stimme herrlich ausgedrückt; weniger gut die Bitterkeit der Anklage. Der Rattenfänger war so köstlich, daß er ein zweites Mal auftreten mußte, und da sang Herr Weil noch kecker und frischer als das erste Mal.

Zu der Fülle an Kunstgenüssen hat das Wolf-Fest eine Reihe von wichtigen Anregungen hinzugebracht. Ich nenne nur die wichtigste: Der glänzende äußere Erfolg, der enthusiastische Beifall, der namentlich im Orchesterkonzert Hofkapellmeister Pohlig zugejubelt wurde, dürfte nachgerade alle Dirigenten, die den einheitlichen Programmen noch mißtrauisch gegenüberstehen, für die Reform der Programme gewinnen. Wo ein echter Meister im Mittelpunkt steht, da ist für den Wechsel der Eindrücke wahrlich genügend gesorgt. Ob die fünf Abende unseres Festes jemanden gelangweilt haben?

Dr. Karl Grunsky.





Düsseldorf. Der „Yorkshire Chorus“ im Rheinland. Die vornehme Sängervereinigung, zusammengesetzt aus der Sheffield Musical Union und der Leeds Choral Union unter Leitung von Mr. Dr. Henry Coward, von der die „Neue Musik-Zeitung“ in Nr. 1 schon berichtet hat, hat auf ihrer großen Kunstreise durch das Rheinland Zeugnis abgelegt von der ernsten Pflege des Chorgesanges jenseits des Kanals. Sie war außerdem mit der Mission betraut, neue Freundschaftsbeziehungen zu dem deutschen Nachbarstaate anzuknüpfen. Die 360 Sänger und Sängerinnen zählende Vereinigung des in England berühmten Yorkshire Chorus begann ihren Gastspielzyklus in Düsseldorf, wo man den englischen Herrschaften eine überaus freundliche Aufnahme bereitet hatte. Nach dem offiziellen Begrüßungsabend (unter Mitwirkung von drei der hervorragendsten Männerchören der Stadt und eines guten Orchesters) und dem Bankett, wobei patriotische und politische Reden die Freundschaft zwischen beiden Nationen feierten, Toaste auf Kaiser Wilhelm und König Eduard, sowie die Absendung von Huldigungstelegrammen an die Herrscher jubelnde Begeisterung auslösten, sah man dem großen Konzerte des Yorkshire Chorus im Kaisersaale der Tonhalle mit den hochgespanntesten Erwartungen entgegen. Eine Ueberraschung empfing die vielen Hörer, die den großen Saal fast ganz besetzt hatten. Der englische Chor stimmte nämlich unsere deutsche Nationalhymne an und bei korrektester Textaussprache fluteten die mächtigen Tonwellen durch den Raum, während das Publikum diese unerwartete, sinnige Aufmerksamkeit stehend entgegennahm. Nach dieser improvisierten Ouvertüre fand das Oratorium „Der Messias“ von Händel eine monumentale Wiedergabe. Händel ist ja bekanntlich der Musikgott Englands und man durfte füglich im voraus Gutes erwarten. Die Chorleistung der Gäste aber riß zu staunender Bewunderung hin. Welcher klaffende Unterschied noch zwischen den gewiß guten rheinischen Chören und diesem Meister- und Muster-Ensemble! Die Chordisziplin ist einfach unübertrefflich. Kein Auge der Sänger wendet sich vom Taktstocke des energischen, temperamentvollen Dirigenten. Man fühlt, letzterer ist gewohnt, jeden seiner Winke befolgt zu sehen. Dazu kommen eine Pracht, ein Glanz der Stimmen, eine selbst in den heikelsten polyphonen Stimmverschlingungen nie versagende virtuose Sicherheit und Reinheit der Intonation, eine überaus deutliche Aussprache des englischen Textes und last but not least eine reich gefärbte dynamische Schattierung und sonnenklare Phrasierung, die geradezu faszinierend wirken und die Vorbedingungen zu einer großzügigen, realistischen Auffassung des Oratoriums unter Dr. Cowards Führung bilden, zu einer Auffassung, die trotz der schnellen Zeitmaße und einer dramatischen Akzentuation der Melodie durch tiefen, fast herben Ernst, religiöse Andacht und sichtlich begeisterte Hingabe der Ausführenden an ihre Aufgabe den Hörer ergreift und enthusiasmiert. Das „Halleluja“ war von einer geradezu überwältigenden Wirkung. Doch wie der Chor, so standen auch das Orchester (das Düsseldorfer Tonhallenorchester) und die englischen Solisten auf der Höhe idealer Kunstausübung, sich dem stilvollen Rahmen der Ausdeutung des Werkes innigst anpassend. Gertrude Lonsdale sang die Altpartie mit wundervollem, warmem Vortrage, Henry Brearley die Tenorsoli mit tiefem Verständnis für Händels Art, und Frederic Austin, der Solobassist, erntete nicht weniger stürmischen Applaus für seine herrliche Gesangskunst, während John Groves die Orgelpartie mit delikatem Geschmack diskret ausführte. Weitere interessante Spenden bot der zweite Teil des Programmes, in dem der Chor seine ganze technische und musikalische Ueberlegenheit bei der Wiedergabe des enorm schweren altenglischen Madrigals „As Vesta was“ zeigte, in „Moonlight“ von Eaton Fanning und „You stole my love“ den Volksliedertön meisterhaft traf und endlich „The Heroes of Assur“ von Sir Hubert Parry und „The Danse“ von Sir Ed. Elgar zu eindrucksvoller Wiedergabe brachte. Jubelnder Beifall dankte den englischen Gästen für die Stunden reinsten Kunstgenießens, die sie den Hörern bereiteten, und mancher von den letzteren wird den Yorkshire-Sängern auf die Weiterreise nach Köln gefolgt sein, um dort die Ausdeutung des englischen Oratoriums „Der Traum des Gerontius“ von Elgar anzuhören. — (Anm. der Red. Wir möchten heute hier nur noch kurz anfügen, daß die Aufnahme der Yorkshire-Sänger in Frankfurt und Köln ähnlich war. In Bonn legte eine Abordnung einen großen Lorbeerkranz am Denkmal Beethovens nieder, wobei ein Engländer eine Ansprache hielt. Neben der künstlerischen wird überall die politische Bedeutung der Sängerfahrt hervorgehoben.) A. Eccarius-Sieber.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im herzoglichen Hoftheater in Dessau wird in nächster Zeit „Der Ring des Nibelungen“ zur Aufführung gelangen; für später sind „Rienzi“ und „Der fliegende Holländer“ in neuer Inszenierung vorgesehen. Auch Webers romantische Oper „Oberon“, seit 1875 dort nicht mehr gegeben, wird in der Wüllner-Grandaurschen Bearbeitung vorbereitet; außerdem stehen u. a. Neueinstudierungen von Glucks beiden „Iphigenien“, Boieldieus „Weißer Dame“, Donizettis „Lucia von Lammermoor“ in Aussicht.

— Nach sechs Jahren hat das Wiesbadener Hoftheater das Jubiläum der 150. Wiederholung von Webers „Oberon“ in der Einrichtung von Kapellmeister Professor Schlar gefeiert. Alle 150 Aufführungen waren ausverkauft: In Wiesbaden! Ein Jubiläum, das tief blicken läßt!

— Theobald Rehbaums Oper „Vor dem Sturm“ hat die erste Aufführung im Weimarer Hoftheater erlebt.

— „Wieland der Schmied“ von Fritz Lienhard ist vom Hoftheater in Weimar zur Aufführung angenommen worden, und wird noch in diesem Winter in Szene gehen. Der Thüringer Komponist Karl Göpfart wird die nötige Musik dazu schreiben.

— Der Dessauer Hofkapellmeister Franz Mikorey hat in Text und Musik eine zweiaktige Oper vollendet. Das Libretto ist eine freie Bearbeitung von Grillparzers „Der Traum ein Leben“.

— „Die Schönen von Fogaraf“ heißt eine komische Oper (Text von Victor Léon) des Pianisten Alfred Grünfeld, die von dem Dresdner Hoftheater angenommen worden ist und noch in dieser Spielzeit unter Schuchs Leitung aufgeführt werden soll.

— Georg Riemenschneiders Oper „Mondeszauber“ ist in der Komischen Oper in Berlin zur Uraufführung angenommen worden.

— Eine neue „Salome“-Oper, nach ihrer Hauptrolle nicht „Salome“, sondern „Herodias“ betitelt, deren Text der polnische Dichter Jan Kasprowicz schrieb und deren Musik der polnische Fürst Wladislaw Lubomirski komponierte, wird in Warschau in kommender Saison neben Straußens „Salome“ zur Uraufführung gelangen. — Ist das der Anfang einer Epoche musikdramatischer Wettkämpfe?

— Operettenfestspiele. Die Herrlichkeit hat nicht lange gedauert. Es werden im Albert Schumann-Theater in Frankfurt keine Operettenfestspiele mehr inszeniert werden. Die diesjährige Operettenspielzeit brachte nur ein Defizit von 85000 Mk. — Wir hatten seinerzeit diesen neuesten Auswuchs der Spekulation, die sich ein künstlerisches Mäntelchen umhängen möchte, gebührend gekennzeichnet. Ueber dies Fiasko darf man Genugtuung empfinden.

— Ferruccio Busoni wird auch in dieser Saison in Berlin seine Orchesterabende für neue und selten aufgeführte Werke fortsetzen. Den ersten Abend (8. November) wird er zeitgenössischen französischen Komponisten widmen. Berlioz, drei Stücke zu Pelleas und Melisande von Fauré, zwei Tänze für chromatische Harfe und Streichorchester von Debussy und die 2. Symphonie von V. d'Indy werden in diesem Konzert aufgeführt, zu dem d'Indy seine Mitwirkung zugesagt hat.

— Edvard Grieg gedenkt am 12. April 1907 in Berlin ein Konzert mit eigenen Kompositionen zu dirigieren. Der nordische Künstler war seit zwanzig Jahren nicht in Berlin.

— Die bei dem diesjährigen Tonkünstlerfeste in Essen aus dem Manuskript gespielte Symphonie in Edur von Hermann Bischoff (München), erscheint in umgearbeiteter und verkürzter Form demnächst im Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig und wird in der gegenwärtigen Saison in den philharmonischen Konzerten in Berlin unter Leitung von Professor Nikisch, sowie in Wien durch Richard Strauß, dem das Werk auch gewidmet ist, aufgeführt werden. So hat sich unsere im Essener Bericht ausgesprochene Annahme, daß wir der Symphonie in der kommenden Saison wieder begegnen werden, nicht als irrig erwiesen.

— Gabriel Piernés musikalische Legende „Der Kinderkreuzzug“ ist bis jetzt für die diesjährige Konzertsaison in den Städten Stuttgart (Seyffardt), Freiburg i. B. (Adam), Mainz (Volbach), Metz (Unger), Lemberg (Soltys), Brünn (Frotzler), Pforzheim (Fauth), Ravensburg (Staudacher) zur Aufführung bestimmt worden.

— Dem Programm des Richard Wagner-Vereins Darmstadt für den Winter 1906/07, 18. Vereinsjahr, entnehmen wir folgendes: Deutscher Klavierabend von Frau Klotilde Kleeberg aus Paris (Joh. Seb. Bach bis Chopin). Orgelkonzert des Thomaskantors Karl Straube aus Leipzig unter Mitwirkung des Baritonisten Otto Süße aus Wiesbaden. Programm: Orgelwerke von Joh. Seb. Bach und Max Reger. Lieder von Anna Magdalena Bach, Peter Cornelius und Hugo Wolf. Kammermusikabend des Böhmischen Streichquartetts. Achter Liederabend (Johannes Brahms-Abend) von Dr. Ludwig Wüllner aus Berlin. 19. Vereinsjahr: Goethe-Schiller-Abend von Ernst Ritter von Possart aus München unter Mitwirkung von Professor Dr. Wilibald Nagel (4. Januar 1907). Erster Kammermusikabend der Berliner Kammermusikvereinigung. Liederabend zur Laute von Robert Kothe aus München. (13. Februar, Richard Wagners Todestag): Vortrag des Geheimen Hofrats Professors Dr. Henry Thode aus Heidelberg über „Kunst und Religion“. Konzert des Münchner Kaim-Orchesters unter Leitung von Gustav Schnéevoigt. Peter Cornelius-Abend. Adolf Wallnöfer-Abend.

— Eine Hauptnummer im Programm des nächstjährigen deutschen Sängerfestes in Breslau wird Heinrich Zöllners „Bonifazius“ für Soli, Männerchor und Orchester bilden.

— Bei dem von Richard Strauß in Mailand am 13. September mit dem Scala-Orchester veranstalteten 1. Konzerte hat des Komponisten symphonische Dichtung „Don Juan“ wiederholt werden müssen.



Männerchöre.

Fritz Volbach: Der Troubadour. Ballade für Männerchor, Tenor oder Baritonsolo und Orchester. Op. 30. Partitur 7 Mk. Jede der vier Chorstimmen 30 Pf. Orchesterstimmen 10 Mk. Jede Dublierstimme 30 Pf. Klavierauszug 2.40 Mk. Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — Es ist für den Referenten immer ein angenehmes Gefühl, sich mit dem Autor einer neuen Komposition in Uebereinstimmung zu befinden. In diese Lage sind wir seit unserer Tätigkeit als Rezensent der „Neuen Musik-Zeitung" nicht immer versetzt, und oft genug haben wir es schwer empfunden, daß die Literatur für Männerchor in die Breite geht statt in die Tiefe. Mit um so größerer Freude haben wir es daher stets begrüßt, wenn wir ein neues Chorwerk ohne Einschränkung zu loben in der Lage waren. Fritz Volbachs op. 30, „Der Troubadour", gehört zu den glücklichsten Schöpfungen, die uns bislang auf dem Gebiete der Chorliteratur für Männerstimmen vorgelegt wurden. Der Komponist ist im deutschen Komponistenwalde kein Unbekannter und eine Reihe wertvoller Werke, die sich großer Beliebtheit erfreuen, haben bewiesen, daß man hohe Ansprüche an ihn zu stellen das Recht hat. Seinem op. 30 liegt als Text ein Gedicht nach Walter Scott zugrunde, das durch den viermal wiederkehrenden Refrain „Dem Vaterlande meinen Arm, mein Herz weih' ich der Liebsten mein" für den Komponisten eine gewisse Gefahr in sich schließt, insofern leicht eine Einförmigkeit in der Stimmung hervorgerufen werden kann, die ermüdend wirken müßte. Vielleicht hat der Dichter diesen Fehler nicht ganz vermieden, Volbach ist ihm mit sicherer Beherrschung des Stoffes weit aus dem Wege gegangen, und gerade die jedesmalige Einführung der Solostimme gehört zu den Feinheiten der Partitur. Namentlich der Schluß (Seite 11—14 der Klavierpartitur), wo Chor und Solobariton sich vereinigen, ist ungemein wirkungsvoll herausgearbeitet, und er allein schon sichert dem Werke Erfolg. Was an dem Opus besonders erfreut, ist die edle Volkstümlichkeit der Erfindung. Daran partizipiert nicht nur die Solostimme, sondern auch der Chor, dem Volbach dankbare und doch nicht schwer zu lösende Aufgaben gestellt hat, so daß selbst kleinere Vereine das Werk in ihr Repertoire aufnehmen können. Von brillanter Wirkung ist die Schilderung der Schlacht. Es liegt viel Stimmung in diesem Abschnitt, wenn über den chromatischen Läufen des Orchesters sich die Singstimmen in leeren Quinten aufbauen und, aller Schulweisheit zum Trotz, selbst vor Quintenfortschreitungen nicht zurückschrecken. Furchtsame Gemüter werden diese kühne al fresco-Malerei mit gelindem Grauen betrachten, wem die Echtheit des Ausdrucks die Hauptsache ist, wird gerade diese flott konzipierte Stelle zu den wirkungsvollsten des an hübschen Episoden so reichen Werkes rechnen. Glänzend ist die Instrumentierung des Orchesters, dabei charakteristisch in all der Farbenpracht, in der lebendigen Sprache der Instrumente. Eignet sich der Chor demnach für Vereinigungen, die über ein Orchester verfügen in erster Linie, wird seine Wirkung gelegentlich eines Massenkonzertes, auf einem Sängerfest etwa, von außerordentlicher, durchschlagender Wirkung sein, so ist anderseits durch die geschickte, volltönende Klavierbearbeitung des Komponisten auch Chören ohne Orchester Gelegenheit geboten, den Troubadour aufzuführen. Ihm eine warme Empfehlung mit auf den Weg geben zu können, ist uns eine aufrichtige Freude, wenn wir auch davon überzeugt sind, daß er auch ohne sie weiter seinen Weg durch die Konzertsäle finden wird, der ihm in dem einen Jahre nicht verschlossen geblieben. Eine ganze Reihe namhafter Vereine in deutschen und amerikanischen Städten hat den Troubadour bereits mit Erfolg aufgeführt. Möge das Lied der Treue zum Vaterlande und der Liebe zur Auserkorenen bis in den Tod noch recht oft ertönen, wo Männergesangschöre edleren Aufgaben zustreben. J. Hennings.

Friedrich Silcher. Dreißig der beliebtesten Volkslieder für Männerchor. Ausgewählt und mit Vortragszeichen versehen von Gustav Wohlgemuth. Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart. 1904. Preis der Partitur 1.50 Mk. netto, jede der vier Stimmen 50 Pf. netto. — Einer Empfehlung bedarf die Auswahl nicht, steht doch hinter dem Herausgeber der Name eines Friedrich Silcher.

Gemischte Chöre.

Repertoire des Madrigalchores des Kopenhagener Cäcilia-Vereins. Nr. 1—16. Herausgegeben von Fred. Rung. Kopenhagen und Leipzig. Wilhelm Hansen, Musikverlag. — Die Männer-, gemischte und Frauenchöre umfassende Sammlung bringt in buntem Wechsel eine Reihe musikalisch zum Teil sehr wertvoller Kompositionen von Palestrina, Felice Anerio, Fabricius, J. P. E. Hartmann, Rung, Gastoldi, Leoni u. a. Auf die einzelnen Nummern einzugehen, verbietet uns die Rücksicht auf den Raum. Wir begnügen uns deshalb mit einem summarischen Lobe.

Otto Barblan, op. 12. Psalm 117 für Doppelchor a cappella. Part. 2 Mk., St. à 30 Pf. Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. — Dem in Deutschland noch wenig bekannten, in Genf lebenden Otto Barblan wendet sich neuerdings das Interesse in höherem Maße zu, denn mit Recht schätzt die Kritik in ihm einen feinsinnigen Künstler von gediegenem Können. Als solcher erweist er sich auch in seinem op. 12, einem Doppelchor von ebenso prächtiger Erfindung wie vortrefflicher Klangwirkung. Die Schwierigkeit des Werkes setzt allerdings einen Chor voraus, der Großes zu leisten imstande ist. Nur für einen solchen lohnt sich die Mühe des Studiums.

Max Peters. Op. 49. Russische Volkslieder. Nr. 1 „Die Nachtigall". Nr. 2 „Der rote Sarafan". Nr. 3 „Die Waise". Nr. 4 „Das Wolgalied". Partitur und Stimme von Nr. 1 und 3 à 60 Pf., von Nr. 2 und 4 Partitur à 80 Pf., Stimme à 60 Pf. Frankfurt a. O. Verlag von Georg Bratfisch. — Gute Bearbeitungen von Perlen russischer Volkslieder, die warm empfohlen seien.

Volkmar Schurig. Op. 47. Drei Weihnachtslieder für gemischten Chor. Partitur 60 Pf. Stimme à 15 Pf. Frankfurt a. O. Verlag von Georg Bratfisch. — Der Komponist ist in seinen Ausdrucksmitteln wenig wählerisch. Der Chor Nr. 2 „Fröhlich soll mein Herze springen" ist so banal erfunden, daß man an dem musikalischen Geschmack Schurigs irre werden muß. Wir können das Opus nicht empfehlen.

Ausgewählte Madrigale und mehrstimmige Gesänge berühmter Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. In Partitur gebracht und mit Vortragszeichen versehen von W. Barclay Squire. Bd. II. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Preis 3 Mk. — Wir haben bereits vor längerer Zeit einzelne Partituren der Sammlung von Barclay Squire besprochen. Zu einem stattlichen Bande vereinigt liegen nunmehr 15 Madrigale von Archadelt, Gastoldi, Haßler, Orlando di Lasso, Sweelinck u. a. vor. Die prachtvolle Sammlung gehört zu denen, die eines Lobes entbehren können, so daß wir uns mit dieser Anzeige begnügen. J. Hennings.

* * *

Musikkalender. Zwei treue Freunde und Ratgeber der Musiker und Musikfreunde haben sich auch in diesem Jahr rechtzeitig eingestellt: der bekannte rote „Allgem. deutsche Musiker-Kalender" (1907) von Raabe & Plothow in Berlin verlegt, und der „Deutsche Musiker-Kalender" im Verlage von Max Hesse in Leipzig, der diesmal einen blauen festen Umschlag angelegt hat. Es wird einem die Wahl schwer; beide Kalender haben ihre eigenen Vorzüge, beide sind auch nicht ganz frei von Fehlern. Im „Allgemeinen deutschen Musikkalender" sind 380 Städte des In- und Auslandes behandelt, im deutschen Musikerkalender 391. Dafür ist der erstere aber diesem wieder im Ausland über. Im Hesse fehlen Belgien, England, Griechenland, und Frankreich ist bezeichnenderweise nur mit der einen, mit der einzigen Stadt Paris vertreten, wogegen der „Allgemeine" es doch in Frankreich schon auf zwei Städte, Paris und Lyon, gebracht hat und die genannten Länder ebenfalls aufführt. Ueber Amerika hüllen sich beide Kalender noch in tiefes Schweigen. Hesse bringt einen Aufsatz Hugo Riemanns „Der Januskopf der Harmonie" und ein vortreffliches Bild von Manuel Garcia, beides angenehme Zugaben, die aber schließlich in einem Kalender fortbleiben könnten. Der Konzertbericht aus Deutschland umfaßt im Hesse etwa 50 engbedruckte Seiten, im Raabe & Plothowschen zeigt die Redaktion an, daß sie wegen durchaus ungenügender Beteiligung den Konzertbericht vom nächsten Jahre ab nicht mehr erscheinen lassen will. Stichproben für Stuttgart haben bis auf einzelne veraltete Angaben gute Resultate ergeben. Im „Allgemeinen" fehlt die Hofoper. Es darf ausgesprochen werden, daß beide Kalender den Ansprüchen genügen, beide stellen ein respektables Quantum Arbeit und Sorgfalt dar.



— Etwas über musikalische Logik. Im ersten Satz der 9. Symphonie von Bruckner finden wir zwei Stellen, die architektonisch dieselbe Bedeutung haben, jedoch ganz verschieden gestaltet, ja aus verschiedenem Keime erwachsen sind: die Gruppen der Ueberleitung vom Hauptthema (mit den Oktavensprüngen) zum zweiten, zu dem „Gesangs"-Thema. (Klavierauszug, zweihändig S. 7, dann S. 25; vierhändig S. 8, 9 und S. 32, 33; Partitur S. 9, 10 und S. 46, 47.) Das erstemal finden wir als Motiv



usw.

anscheinend im Zusammenhang mit dem gewaltigen Abschluß des Hauptthemas (Quintsprung von a nach d), wie eine schattenhafte Wiederholung. In Wirklichkeit bereitet es auch auf das Kommende vor: es ist nämlich die charakteristische Bewegung des Gesangthemas vorgebildet:



Das Ohr faßt den Sextensprung cis eis in der breit gezogenen, bleibenden Melodie, trotz der verschiedenen Phrasierung als eine Erfüllung dessen, was die überleitende Gruppe will. Spielt man letztere noch einmal durch, so ist es einem, als suchte ein Geist, über der Erde schwebend und irrend, nach einem Körper, und bei dem erreichten Gesangthema fühlen wir's wie eine Erlösung, wie den Sieg der Erscheinung und Schönheit mit. Diese Beziehung, einmal erkannt, ist so stark, daß wir der andern, zurückweisenden, nur noch zu Anfang der Gruppe inne werden. Dagegen weist nun die zweite Ueberleitung durchaus zurück: sie ist thematisch nicht einem vorübergehenden Abschluß, sondern einem wesentlichen Bestandteil des Hauptgedankens entnommen. Die Haltung ist beruhigend, abschließend. Eine Beruhigung war erforderlich, nachdem das Hauptthema zu ungeahnter Entfaltung, ungeheurer Wucht gesteigert wurde. Durch die Ueberleitung darf es als erschöpft, als erledigt gelten. Das Gesangthema thematisch vorzubereiten, war diesmal unnötig: es ist bekannt und wird vom Zuhörer erwartet. Der lange Orgelpunkt und die einer Halbkadenz entsprechenden letzten Akkordfolgen geben das harmonische Band, und zwar enger und natürlicher als das erstemal, nämlich durch das Dominantverhältnis. — Hier noch eine Bemerkung über die Art, wie Bruckner den ersten Satz seiner Symphonien abzuschließen liebt: er stellt das Hauptthema noch einmal auf der Tonika hin, ohne eine weitere Entwicklung mehr zuzulassen. In folgenden Fällen hat er dabei Vorder- und Nachsatz vertauscht. Das Thema der 2. Symphonie besteht aus zwei Gruppen von je zwei Takten:



b gibt sich als Variante, als Steigerung des Anfangs kund. In der Coda erscheint zuerst die gesteigerte Form, die einfachere folgt wie eine Beruhigung, wie ein tiefer Atemzug, wenn man so vergleichen will.



Auf dieser Umstellung beruht die eigentlich abschließende Wirkung, die hier selbst durch das folgende Drängen keineswegs ausgelöscht wird. Daß die Variante b betont ist, bereitet gleichzeitig darauf vor, daß die letzte energische Feststellung auf der Tonika c moll durch die Figur



beherrscht wird, welche der zweiten Themengruppe entstammt. — Aehnlich tritt im ersten Satz der siebten Symphonie das Thema zuletzt (Buchstabe W) nicht mehr in seiner vollständigen Gestalt, sondern nur in seinen Hauptrepräsentanten auf: es beginnt mit dem melodiösen Nachsatz, der für sich durchgeführt wird; ihm folgt der Anfang des Themas (Buchstabe X), der sich wegen seiner harmonischen Einfachheit vortrefflich zum Abschluß eignet. Wir empfinden den Kreis als geschlossen. In allen diesen Kunstgriffen zeigt sich, hinter aller Schönheit und Pracht, hinter aller Tiefe des Gefühls und Eindringlichkeit des Ausdrucks als das eigentlich Gestaltende eine höchst klare Einsicht in den Willen, in die Funktion der musikalischen Mittel. Neben dem Gefühl auch Zucht und Weisheit bewundern zu dürfen, bedeutet immer eine Bereicherung. Daß der Genuß eines Kunstwerks durch solches Betrachten geschädigt oder verkümmert werde, kann nur von solchen befürchtet werden, die sich nicht die Mühe nehmen wollen, ein Kunstwerk als dauernden geistigen Besitz zu erringen. August Halm.

— Wagneriana. Eine umfassende Biographie Wagners bereitet Dr. Max Koch, Professor an der Universität Breslau, vor, seit Jahrzehnten ein eifriger Vorkämpfer für die Anerkennung des Meisters. Der erste Band, der die Kindheits- und Jugendjahre, die Wanderjahre und ersten Opern umfaßt und mit einem umfassenden Quellenverzeichnis versehen ist, soll noch im Oktober als Band 55/56 der bekannten Biographien-Sammlung „Geisteshelden" zur Ausgabe kommen. — Von der Verlagsbuchhandlung Alexander Duncker in Berlin wird für die nächste Zeit angekündigt: „Familienbriefe von Richard Wagner". Wie verlautet, werden diese Briefe über Wagners Leben und seine künstlerische Entwicklung, sein Verhältnis zur Mutter, zu den Geschwistern und zur ersten Gattin berichten, ferner über seine ersten Erfolge in Dresden, seine Auffassung von Kunst und Publikum, über seine Flucht, seinen Aufenthalt in der Schweiz, über die Pariser Erfahrungen und den Anfang der Beziehungen zum König und die Gründung des Heims in Bayreuth.

— Hugo Wolfs Nachlaß soll in einer großen Anzahl interessanter druckreifer Werke demnächst veröffentlicht werden. Die Veröffentlichung geht vom akademischen Richard Wagner-Verein aus, in dessen Eigentum der gesamte Nachlaß überging, als sich der Hugo Wolf-Verein auflöste. Der Richard Wagner-Verein hat ein Komitee gebildet, das sich die künstlerische Ordnung des Nachlasses zur Aufgabe machte und nur solche Werke zur Publikation wählte, für deren künstlerischen Wert es sich verbürgen kann. So wurde von einer Veröffentlichung der Briefe des Verstorbenen, die allzu heftige Angriffe auf noch lebende Persönlichkeiten enthalten, vorläufig Abstand genommen. Die Musik zu Kleists „Prinz von Homburg" ist ziemlich vollständig vorhanden, ferner wird ein „Humoristisches Intermezzo" für Streichquartett veröffentlicht, das Wolf nach der „Italienischen Serenade" schrieb, und das wohl auch mit dieser noch im inneren Zusammenhang steht. Aus der Oper „Manuel Venegas" befindet sich ein „Frühlingschor" für Chor und Orchester im Nachlaß, dann eine „Morgenhymne" für Chor und eine „Mignonvariation" für Orchester. Mehrere „Symphonische Sätze" werden ebenfalls der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht werden: ein Satz aus der B dur- und ein Scherzo aus der g moll-Symphonie. Fünfzehn gemischte Chöre, ebenso viele Lieder mit Orchesterbegleitung, drei Sonaten und noch etwa fünfzig sonstige kompositorische Fragmente bilden im übrigen den ansehnlichen künstlerischen Nachlaß des Komponisten. (Diese Zeitungsmeldung ist zunächst wohl mit Vorsicht aufzunehmen. Red.)

— Berlioziana. Ein interessanter Fund ist, wie der „Figaro" mitteilt, dem Pariser Musikgelehrten Julien Tiersot gelungen, der seit längerer Zeit mit Berlioz-Studien beschäftigt ist; er fand das Originalmanuskript der bisher für verloren gehaltenen symphonischen Phantasie „L'incendie" aus der Kantate „Sardanapale" auf, einem Jugendwerk des Meisters aus dem Jahre 1830. Tiersot stellte fest, daß Berlioz mehrere Motive aus dieser Komposition für spätere Werke, so für „Romeo und Julia", „Die Trojaner" und andere seiner reifen Schöpfungen verwertet, also diese Jugendarbeit als eine Quelle betrachtet hat, aus der er während seines ganzen Lebens schöpfte.

— Rubinsteins Grab. Vor etwa dreieinhalb Jahren haben hervorragende Mitglieder der kaiserlich russischen musikalischen Gesellschaft, anläßlich der Feier der Enthüllung der Statue Anton Rubinsteins, mit Enthusiasmus ausgerufen: „Die Jugend soll ewig ehren Anton Rubinstein, der seine lange fruchtbare und segensreiche Tätigkeit dem Wohle der musikalischen Entwicklung Rußlands gewidmet hat." Derselbe Wunsch in Form einer Adresse müßte jetzt dem Direktorium des kaiserlichen Konservatoriums zugehen. Vielleicht würde dieses daraufhin es sich zur Pflicht machen, diese „ewige Stätte" in einer etwas pietätvolleren Weise zu ehren; denn der traurige Zustand, in dem sich Rubinsteins Grabstätte augenblicklich befindet, ist gerade nicht geeignet, das Andenken und die Verehrung Anton Rubinsteins im russischen Volke wach und lebendig zu erhalten. Trauriger Friedhof für Rußlands große Männer! Eine eigene, weihevolle Stimmung umweht dies Fleckchen Erde, die schlichten Grabsteine und das schwere eiserne Gitter der Kapelle bedrücken das Gemüt des Wanderers und gemahnen ihn, den Frieden dieser heiligen Stätte nicht zu stören. In der Mitte des Kirchhofs liegt ein kleiner Teich, ein frischer Windhauch streicht darüber hin und hier kann man erst wie von einem Alb befreit leichter aufatmen. Furchtbar ist der Anblick der Ruhestätte; dieser jedem echten Musiker teure Raum bietet ein wüstes Bild der Zerstörung. Die Tür- und Fensterscheiben sind zerbrochen, Sturm und Regen haben auch im Innern der Kapelle arge Verwüstung angerichtet, der Fußboden ist mit Staub und Mörtel bedeckt, denn der an der Decke angebrachte Stuck ist abgebrochen. In den Ecken hängen zahllose Spinngewebe und darunter liegen, eng zusammengepfercht, vertrocknete Blumen, Kränze und Palmenwedel, sowie vergilbte Schleifen; alles Zeichen der Liebe und Verehrung, die der große Meister in so reichem Maße genossen hat; und in diesem modernden Chaos erhebt sich in der Mitte des Raumes die mit Staub bedeckte Büste Anton Rubinsteins. Auf meine Frage an den Kirchhofaufseher: „Warum ist das Grab in solch verwahrlostem Zustand?" antwortet der Alte: „Es kümmert sich keiner darum!" — „Warum sind die benachbarten Gräber so gut gepflegt und erhalten?" — „Für die sorgen die Verwandten, die sie selbst pflegen!" — Es sind also keine Verwandten da, die sich um das Grab des genialsten aller Pianisten kümmern und die Grabstätte pflegen. — Bitterer Vorwurf gebührt der kaiserlich russischen musikalischen Gesellschaft! Diese Gesellschaft ist doch die nächste Verwandtschaft Anton Rubinsteins. Sie ist die Schöpfung des genialen Künstlers. Ende der 50er erwachte in Anton Rubinstein der Gedanke, die russische musikalische Gesellschaft zu gründen. Mit zäher Energie arbeitete er und erwirkte die Mitwirkung der Grafen M. J. Wulhorski, W. A. Kologriwoff und D. W. Stassow zur Umarbeitung der Gesetzparagraphen und im Jahre 1859 erwirkte er die kaiserliche Genehmigung. Wissen denn die jetzigen Mitglieder der Gesellschaft etwas davon? Natürlich! Die Sache ist die, dem jetzigen Direktorium der Gesellschaft fehlt es an Zeit, an das Vergangene zu denken und wie man Erinnerungen an Rußlands große Söhne ehrt, da es sich nur mit Fragen beschäftigt, die den künstlerischen Idealen eines Rubinstein fern lagen! (Nach dem Russ. von E. Nickel-Ritter.)

— Prager Musikausstellung. In der „Ausstellung deutscher Vereine, Korporationen und Anstalten in Prag", die Mitte November d. J. stattfinden wird und deren geschäftsführender Ausschuß sich unter dem Vorsitze des Rektors der deutschen Universität Professor Dr. Emil Pfersche vor kurzem konstituiert hat, soll eine

besondere Abteilung eine Musikausstellung bilden, deren künstlerisches Arrangement dem Dürerbunde, deren wissenschaftliche Leitung Dr. Richard Batka übertragen worden ist. Sie soll durch Bilder, Büsten, Bücher, Noten, Handschriften den reichen Anteil der Deutschen an der Entwicklung der Prager Musikgeschichte seit den ältesten Zeiten veranschaulichen und den Sinn der deutschen Bevölkerung für ihre ruhmvollen musikalischen Ueberlieferungen wecken. Besitzer einschlägiger Reliquien und Erinnerungsstücke werden gebeten, sie beim Leiter Dr. Batka (Prag-Weinberge, Budecg. 47) anzumelden.

— Von den Theatern. In einer Besprechung mit den städtischen Körperschaften in Kassel hat Generalintendant v. Hülsen mitgeteilt, daß zu den bereits bewilligten 600000 Mk. für den Umbau des Hoftheaters zu Kassel ein weiterer städtischer Zuschuß von 700000 Mk. erforderlich würde wegen der auf kaiserlichen Wunsch erfolgenden vornehmeren Ausgestaltung des Außenbaues und der Umgebung sowie der Vergrößerung des Foyers.

— Städtische Musikpflege. Nachdem die Mitglieder des Chemnitzer Stadtorchesters wiederholt darum gebeten hatten, das Orchester, das zurzeit ein Privatunternehmen ist, wohl aber von der Stadt erheblich unterstützt wird, in städtische Verwaltung zu übernehmen, und nachdem sich auch Kapellmeister Pohle zum Uebertritt in städtische Dienste bereit erklärt hat, haben die Ausschüsse für das städtische Orchester und für das Stadttheater die Uebernahme befürwortet. Der Rat hat nun beschlossen, das Orchester aus Anlaß seines im nächsten Jahre stattfindenden Jubiläums am 15. September 1907 auf die Stadt zu übernehmen und zur finanziellen Durchführung der Uebernahme 10000 Mk. zu bewilligen und weiter den haushaltsplanmäßigen Zuschuß für das Jahr um je 3000 Mk. zu erhöhen.

— Mozart-Chor. Unter dem Namen „Mozart-Chor" beabsichtigt die Leitung des Mozart-Saales am Nollendorfplatz in Berlin einen neuen gemischten Chor ins Leben zu rufen, der vornehmlich den Interessen des Hauses dienen soll. Jedoch soll der Chor auch Komponisten, die im Mozart-Saale ihre Werke zur Aufführung bringen lassen, zur Verfügung gestellt werden. Als Leiter ist Herr Max Battke verpflichtet worden.

— Musikalische Fachpresse. Die „Neue Zeitschrift für Musik", die 1834 von Robert Schumann begründet worden ist, hat als selbständiges Blatt zu existieren aufgehört. Sie ist mit dem „Musikalischen Wochenblatt" verschmolzen worden, das nunmehr mit beiden Titeln erscheint. So bleibt wenigstens der Name des Schumann-Blattes erhalten. Auch ein Zeichen der Zeit!

— Orgelwerke. Der Organist an der Dresdner Kreuzkirche, Alfred Sittard, schreibt uns: In Nr. 24 Ihres geschätzten Blattes ist in einer Notiz über die neue Magdeburger Orgel davon die Rede, daß nur in Ulm. Berlin und Hamburg gleich gewaltige Werke stünden. Da ich mehrfach auf der Hamburger Orgel konzertiert habe, also ihre Eigenschaften wohl zu schätzen weiß, möchte ich Sie darauf aufmerksam machen, daß die 92 klingende Stimmen (4 Manuale und Pedal) zählende, 1901 von Gebr. Jehmlich fertiggestellte Orgel in der Kreuzkirche zu Dresden (Wassermotor 5 P.S.) die genannte Orgel sowohl in Tonschönheit und Klangstärke wie in den moderneren Einrichtungen weitaus übertrifft.

— Kritiker und Künstler. Zum leidigen Kapitel sendet uns die „Braunschweigische Landeszeitung" folgenden, in ihren Spalten abgedruckten originellen Brief vom 28. September: Der Unterzeichnete hat im vergangenen Winter die löbliche Redaktion der „Braunschweigischen Landeszeitung" höflichst gebeten, Herrn Dr. Kubierschky für die von dem Unterzeichneten veranstalteten Konzerte als Kritiker fernerhin nicht zu beauftragen. Die Landeszeitung nahm hiervon keine Notiz, und sieht sich der Unterzeichnete deshalb genötigt, sich die Kritik des Herrn Dr. Kubierschky direkt zu verbitten. Rücksprache dieserhalb hat der Unterzeichnete schon mit Herrn Dr. Kubierschky genommen. Hochachtungsvoll Erich Wegmann. — Herr Erich Wegmann ist entschieden auf dem rechten Wege, die unbequeme Kritik aus der Welt zu schaffen. Er „verbittet sie sich direkt" bei der Redaktion eines Blattes. Höchst einfach. Noch wirksamer wäre aber das Universalmittel, daß sich jeder Sänger seine Kritik selber schriebe, dann erst würden die Klagen über die ungerechten Kunstrichter endgültig verstummen.

— Wie oft ist Goethes Erlkönig komponiert? Darauf gibt eine gewissenhafte Antwort ein Katalog von Wilhelm Tappert, der im Hauptteil und in den Nachträgen heute 70 Kompositionen der berühmten Ballade aufzählt. Sämtliche 70 Kompositionen, darunter 24, die nie veröffentlicht worden sind, befinden sich im Besitz von Herrn Tappert. Der Katalog ist bei Albert Stahl in Berlin, Potsdamerstraße 39 erschienen.

— Der fünfte deutsche Ferienkursus für Chordirigenten und Schulgesanglehrer, veranstaltet vom Oberlehrer und Kantor Gustav Borchers in Leipzig unter Assistenz der Universitätsprofessoren Dr. Barth und Dr. Prüfer, sowie der Herren Karl Eitz (Eisleben) und Pastor Dr. Sannemann (Hettstedt), hat unlängst seinen sehr befriedigenden Abschluß gefunden. Die Teilnahme war doppelt so stark wie in den Vorjahren und dadurch bevorzugt, daß verschiedene Regierungen Herren in bedeutungsvollen Aemtern dazu entsandt hatten. In bezug auf die weiteren Kurse verweisen wir auf die Bekanntmachung im Anzeigenteil unseres Blattes der vorigen Nummer.

— Ihr Musikalien-Verzeichnis No. 332 versendet die Firma C. F. Schmidt in Heilbronn a. N. Musik für großes und kleines Orchester, Orchesterwerke (in kleiner Besetzung) mit Pianoforte und Harmonium, Musik für französische Besetzung rc. ist darin aufgezählt.

* * *

Personalnachrichten.

— Ein fürstlicher Musiker. Am 10. Oktober waren es 100 Jahre, daß ein Komponist aus dem Hohenzollernhause, Prinz Louis Ferdinand, bei Saalfeld den Heldentod auf dem Schlachtfelde starb. Louis Ferdinand war nicht bloß ein begabter Komponist, sondern auch ein vorzüglicher Pianist. Es ist bekannt, daß Beethoven in Berlin (1796) vom Spiel des Prinzen entzückt war und ihm als Ausdruck seiner künstlerischen Achtung sein Klavierkonzert in cmoll gewidmet hat. Beethoven wurde auch durch die Nachricht vom Tode des Prinzen tief erschüttert. Hauptsächlich sind es Kammermusikwerke, die Louis Ferdinand hinterlassen hat. Wer sich etwas näher darüber zu orientieren wünscht, den verweisen wir auf den Artikel in Nr. 10 des 13. Jahrgangs unseres Blattes.

— Intendant Aloys Prasch hat die Leitung des „Theater des Westens" in Berlin, die er seit 1903 innehatte, niedergelegt. An seine Stelle tritt das Mitglied dieser Bühne, Arthur Below, der alle Verträge mit dem Personal übernommen hat. Das ist die kurze Meldung eines tragischen Kapitels der Berliner Theater- und Operngeschichte, die in den Worten Praschs ausklingt, er verlasse das Haus, das er vor nicht zu langer Zeit mit so stolzen Hoffnungen betrat, jetzt „als ein Bettler". Mit dem Namen Prasch verbindet sich der Name Wolf-Ferrari als Opernkomponist. Manch interessantes Gastspiel hat Berlin dem Scheidenden zu verdanken. Aber es gibt wohl kaum eine Stimme, die dem künstlerischen Betriebe des Theaters des Westens unter Prasch ihre volle Anerkennung zollen könnte. Freilich darf man zur Entlastung nicht vergessen, daß fortwährende erhebliche finanzielle Schwierigkeiten die Arbeitsfreudigkeit des Intendanten schwer niedergedrückt haben. Wird das Theater unter der neuen Leitung ein weniger schwankendes künstlerisches Niveau zu behaupten vermögen?

— Der mit der Generalintendantur der königlichen Schauspiele in Berlin eingegangene Vertrag des Kapellmeisters Leo Blech ist nunmehr perfekt geworden. Herr Blech ist — gleich den Herren Weingartner, Dr. Muck, Dr. Strauß — als königlicher erster Kapellmeister engagiert, und zwar auf die Dauer von fünf Jahren, das ist bis zum 31. August 1911.

— Der Opernregisseur am königl. Hoftheater in Kassel, M. Derichs, ist der Hofbühne in Hannover als Regisseur der Oper mit dem Titel Oberregisseur verpflichtet worden.

— Der königlich preußische Armee-Musikinspizient Prof. Roßberg hat am 4. Oktober sein 50jähriges Dienstjubiläum gefeiert.

— Dem Dresdner Hoftheater ist der Opernsänger Max Kraemer-Helm in Linz verpflichtet worden.

— Von einer heroischen Leistung einer Sängerin wird uns nachträglich aus Hannover berichtet: Bei einer „Fidelio"-Aufführung im Hoftheater brach sich durch einen Unfall die Primadonna Frau Thomas-Schwartz in der Kerkerszene den Arm. Trotz heftigster Schmerzen führte Frau Thomas-Schwartz die Partie zu Ende.

— Pepito Arriola, der in der vorigen Saison das Interesse der deutschen Kaiserin in hohem Maße durch seine pianistischen Leistungen erregt hat, wird seine weitere künstlerische Ausbildung durch den bekannten spanischen Pianisten Alberto Jonas erhalten. (Wir haben über den offenbar eminent begabten Knaben in Nr. 13 des vorigen Jahrgangs näher berichtet. Red.)

— Wie uns aus St. Petersburg geschrieben wird, hat der bekannte Kapellmeister Eduard F. Napravnik das 45jährige Jubiläum seiner musikalischen Tätigkeit in Rußland gefeiert. 1839 in Böhmen geboren, überraschte er schon früh seine Eltern durch seine musikalische Begabung. Mit dreizehn Jahren spielte er bereits in Prag öffentlich Orgel und verriet ein ganz ungewöhnliches Verständnis für Harmonie und Kontrabaß. Durch Empfehlung erhielt er im Jahre 1861 die Stelle eines Kapellmeisters beim Fürsten Jussupow in Petersburg, und seitdem wurde Rußland sein zweites Vaterland. Er vertiefte sich in die russische Volksmusik und ließ sich in seinem eigenen Schaffen von Glinkas „Leben für den Zaren" stark beeinflussen. Zwei Jahre später wurde er, auf Anregung von K. N. Ljadow, zweiter Dirigent für die russische Oper im Marientheater und nach dessen Tode (1869) erster. Außerdem leitete er bis 1881 die Symphonischen Konzerte der Kaiserl. Russischen Musikalischen Gesellschaft. Napravnik hat sich um die Hebung der Oper in Petersburg große Verdienste erworben und eine musikalische Disziplin dem Orchester und dem Chor des Marientheaters verliehen. 3000 Opernabende hat er mit Fleiß vorbereitet und den Werken von Cui, Sjerow, Monjuschko, Dargomyschesk, Rymsky-Korsakow, Rubinstein und Tschaikowsky zum Erfolge verholfen. Auch als Autor der Opern „Harold", „Nischegorodzy", „Dubrowsky" und „Francesca da Rimini" nimmt er eine kompositorisch geachtete Stellung ein. In diesen Werken wie in seinen symphonischen Gedichten „Orient" und „Don Juan" tritt sein russisches Empfinden zutage, so daß man behaupten darf, daß der Ausländer Napravnik sich in Rußland vollkommen akklimatisiert hat. —y.

Schluß der Redaktion am 6. Okt., Ausgabe dieser Nummer am 18. Oktober, der nächsten Nummer am 1. November.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 2.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei **Kreuzbandversand** im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.



Spätsommer.

I.

Spätsommerliches, müdes Laub,
Im Walde liegt der Sonnenstaub
Und leises, leises Läuten.
Es neigen sich als wie im Traum
Im Abendlicht, von Saum zu Saum
Des Landes blaue Weiten.

Ich stehe still — die Erde flicht
Ihr stummes Glück in dieses Licht
Und senkt der Stunde Schwingen.
O Abend, rings im Widerschein!
So in den letzten Klang hinein,
So möcht' auch ich verklingen.

II.

Was bannst du auf der Harfe Gram
Den Tag, dieweil die Nacht schon kam?
Nun säume du nicht länger —
Nun laß dein spätes Tagwerk sein,
Die Sternlein wandern hinterdrein:
Schlaf wohl, du mächt'ger Sänger!

Wie brennt des Himmels Abschiedspracht!
Wohl dir, dein Lager ist gemacht
In Rosen wohlgeborgen —
Wohl dir, wenn dich die Reihe traf!
Denn merk', das ist der beste Schlaf,
Der nicht erwacht zum Morgen.

Stuttgart. **Heinrich Schäff.**

Mein Dirndl.

Gar lustig grünt mein junger Sinn
Behüt euch Gott, ihr Sorgen!
Ich bin nun einmal, wie ich bin:
Hoidi, von heut' auf morgen.

Und sollt' ich stille tun, o mein,
Und saure Mienen borgen:
Das scheucht der lose Sonnenschein
Hoidi, von heut' auf morgen.



— Grammophon und öffentliche Wohltätigkeit. Man schreibt uns aus London: Das öffentliche Wohltätigkeitswesen, die Charity, spielt in London bekanntlich eine so wichtige Rolle, wie kaum irgendwo anders auf der Erde. Für Wohltätigkeitszwecke, Unterstützung der Armen, der Invaliden und Kranken hat der Staat keine Fonds. Alles für solche Zwecke nötige Geld wird durch öffentliche Beiträge, die auf die verschiedenste Weise gesammelt werden, beigesteuert. So werden z. B. alle Londoner Hospitäler durch freiwillige Beiträge unterhalten, und die Hilfe, die die Heilsarmee (Salvation Army) den aus der menschlichen Gesellschaft Verstoßenen, den Armen und Altersschwachen bietet, erfolgt durch öffentliche Sammlungen. Kürzlich hatte sich nun auch eine Londoner Zeitung an ihren Leserkreis gewendet für die Beschaffung eines Geldfonds für einen bestimmten wohltätigen Zweck, was übrigens eine sehr allgemeine und in ausgedehntem Maße in Anspruch genommene Form der Sammlung von Unterstützungsgeldern ist. Außerdem aber benutzte sie das Grammophon. Sie setzte drei Herren mit einem Grammophon ausgerüstet in ein Boot, das die Themse hinauffuhr und bei den zahlreichen dort befindlichen Boothäusern „vorsprach", wobei, nachdem das Grammophon die Vergnügungssucher mit seiner Musik ergötzt hatte, „mit dem Hut", in der Form einer Sammelbüchse „herum gegangen wurde". Die Idee der Verwendung des Grammophons als Mittel für die Sammlung von Geldern ist in London zwar nicht ganz neu, man ist dieser Methode schon mehrfach in den Straßen der Weltstadt begegnet. So sah Schreiber dieses ganz kürzlich ein Menschengedränge um zwei junge Burschen herum, von denen der eine ein Krüppel war, die mittels eines Grammophons ein „Freiluftkonzert" gaben. Natürlich nicht zu ihrem eigenen Vergnügen, sie machten es zu ihrem Beruf. Sollte vielleicht das Grammophon bestimmt sein, die Drehorgel, die heute eine so hervorragende Rolle auf der Straße Londons spielt, zu verdrängen? Und, möchte man fragen, würde das etwa einen Fortschritt bedeuten? A.

— Poetische Korrektoren. Der „Bayr. Lehrerztg." wird von einem Kollegen folgende Verböserung eines bekannten Liedertextes mitgeteilt: In der Präparandenschule zu R. mußten wir beim „Würzburger Schützenmarsch" statt „Kommt ein feines Mägdelein usw." singen: „Gibt's ein feines Würstelein, schau'n wir auch nicht grämlich drein, wird skalpiert und halbiert, zu Gemüt geführt!" — Diese Verbesserung ist nicht bloß höherer Blödsinn, sondern macht einen beinahe widerlichen Eindruck.

— Wandelgang. Meister Franz Liszt hatte eine gar eigentümliche Gewohnheit, die zu manchem Spaß Anlaß gab. Wenn er nämlich Gäste bei sich auf der Altenburg, seinem Wohnsitze bei Weimar, versammelt hatte, begleitete er sie meist, bei Tag und bei Nacht, die Treppe hinunter, die durch das Wäldchen bis an die Straße führte. Waren seine Gäste Herren, so begleiteten sie ihn wieder hinauf — und so gingen die Herrschaften — Liszt ohne Hut —, indem sie immer wieder umwandten, dabei manchmal tief in den Park hinein oder über die Brücke gelangten, oft stundenlang. Die eifrige, von Liszt glänzend geführte Unterhaltung versenkte Maestro und Gäste ins Schattenreich der Selbstvergessenheit.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 2 bringt an erster Stelle eine „Mazurka" (ein Originalklavierstück zu zwei Händen) des Thüringer Tonsetzers Karl Göpfart. — Durchaus modern gehalten verrät das elegante Tonstück den Kreis, dem es entwuchs, die Liszt-Schule in jedem Takte. In seiner vornehmen Art sich zu geben zeigt es intime Geistesverwandtschaft mit den so überaus feinsinnigen und musikalisch delikaten frühesten Klavierstücken Hans v. Bülows (Mazurka, Reverie usw.). Von anderen Klavierwerken Göpfarts sind u. a. seine kurzen, aber trefflicher gezeichneten „Bilder aus Jena" op. 19, sowie seine beliebten „Lieder und Tänze aus Thüringen", op. 47 (2 Hefte vierhändig) auch in weiteren Kreisen und im Auslande bekannt geworden. Es ist gute, empfehlenswerte Musik. — An zweiter Stelle steht das Lied „Der träumende See" von G. Capellen. Dem Liede liegt die pentatonische (d. h. fünfstufige) Tonleiter g a h d e g zugrunde, in der die Quart c und Septime fis, also die Leittöne nach unten und oben, fehlen. Diese Skala beruht auf der Quintenfolge g—d—a—e—h, war bei den alten Kelten und ist noch jetzt bei den Chinesen und Japanern sehr gebräuchlich und darf als die Urskala der musizierenden Menschheit angesehen werden, da sie in allen Erdteilen angetroffen wird. Die europäischen Musiker pflegen derartige Tonleitern als rückständig, primitiv, kindlich anzusehen und denken nicht daran, sie zur modernen Ausdrucksmusik heranzuziehen. Helmholtz jedoch hatte ihren Wert erkannt und Hugo Riemann äußert in seinem Katechismus der Musikgeschichte: „Die aus fünf Tönen gebildete Skala erscheint uns arm und nur geringer Melodiebildung fähig; doch sind die auf Grund derselben erdachten Melodien gesund und kräftig." Man wird nun verstehen, wie G. Capellen dazu kam, seinem Gedichte diese ungewöhnliche tonale Form zu geben: Es haudelt sich um den Versuch, eine pantheistische Naturstimmung, ein menschliches Urgefühl in einer überall verstandenen Urskala auszudrücken, in einer dieser entsprechenden schlichten, volkstümlichen Weise. Es ist nicht zu bezweifeln, daß der Verfasser die schweigende Einsamkeit des dämmerungumwobenen Sees, die inbrünstige Friedenssehnsucht, den kreiseziehenden Schwan, den wallenden Nebel mit wenigen impressionistischen Strichen der Phantasie nahegebracht hat. Schwan und Nebel sind durch den in weiter Lage harpeggierten Akkord g h d e, der mit den Tonleitertönen gebildet ist, illustriert. Interessant ist noch die Gesangsführung im Verhältnis zur Klavierbegleitung bei „Einsamkeit" nebst den Schlußbildungen auf diesem Wort. Man darf gespannt sein, ob das deutsche Gemüt sich wirklich an dieser neuartigen Vertonungsweise zu entzünden vermag. Wer sich näher mit der Frage beschäftigen möchte, den verweisen wir auf die im Verlage von Carl Grüninger in Stuttgart erschienene Broschüre „Ein neuer exotischer Musikstil" von G. Capellen. Eine Besprechung der Broschüre stand in Nr. 24 des vorigen Jahrgangs.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 5. Oktober.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Sigurd. Musiktheoretische Plaudereien 1897. Nummer 7—12.

Lehrer M. Besten Dank für Ihre Anregungen zur Musikbeilage. Sie wünschen auch Kompositionen, „die Berühmtheit erlangt haben“, und nennen uns Schuberts „Erlkönig“, Schumanns „Grenadiere“, Löwesche Kompositionen? Sie beantworten aber Ihren Wunsch selber durch die Frage, ob wir solche Kompositionen deshalb nicht bringen, weil man sie bei jedem Musikfreund als bekannt voraussetzt und weil ihre Anschaffung billig ist? Gewiß. Wir setzen von einem Publikum, das die „Neue Musik-Zeitung“ liest, weiter voraus, daß es die billigen und bekannten Klassikerausgaben auch besitzt. Daß weniger bekannte Kompositionen unserer Meister, die deshalb durchaus nicht bloß „historischen Wert“ zu haben brauchen, wie Sie von den Stücken Glucks und Mozarts meinen, in der Musikbeilage auch künftighin erscheinen werden, z. B. Schubert bietet noch eine ganze Fülle unbekannteren Materials, können wir Ihnen hiermit versichern. Was würden aber wohl unsere Leser sagen, wenn plötzlich „Die Grenadiere“ in der Beilage anmarschiert kämen? Eine Zeitung kann es natürlich nicht allen recht machen — wenn Sie eine solche entdecken, senden Sie sie uns bitte schleunigst zu, wir werden eifrig bemüht sein, daraus zu lernen —, und es ist wohl auch nicht zuviel gefordert, wenn der Leser auch hin und wieder an seine Mitleser denkt. So schrieb uns neulich eine Dame, sie sei Klavierspielerin und wisse mit den Liedern in der Beilage nichts anzufangen. Wenn nun eine Sängerin ähnlich dächte und forderte, man solle nur Stücke für Gesang, für hohen Sopran z. B., veröffentlichen? Ja sind denn unter den Lesern einer Zeitung nicht viele Ansprüche zu berücksichtigen? Darf man hier zu egoistisch sein? Für rein spezielle Wünsche sind eben die Musikalienhandlungen mit ihrer, jedem Geschmack entsprechenden Auswahl da. Im übrigen nochmals Dank, wir interessieren uns für jede Zuschrift und werden uns einiges daraus notieren, das sich verwirklichen läßt.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 5. Oktober.)

Sachsen. Sie müssen die Reprise der dritten und vierten Zeile in Ihrem sonst gutgesetzten Männerchor zu einer Rückkehr in die Haupttonart benützen; Sie schließen ja in der Dominanttonart. Wir empfehlen Ihnen ein gründliches Studium der musiktheoretischen Aufsätze unseres Blattes.

L. P. K. Die Herbstgabe Ihrer Schwester ist noch nicht völlig ausgereift, weshalb wir auch keine Verwendung dafür haben.

A. S., H—berg. Gegen die Klänge, die Ihre Sehnsucht gewoben, ist nichts einzuwenden. Das Lied trägt, ohne gerade originell zu sein, äußerlich und innerlich den von der Stimmung diktierten Charakter.

W. A. B. Die Arbeiten bestätigen die fortgesetzte Pflege Ihres Talents. Das





Orgelstück erhebt sich durch seine kontrapunktische Struktur über den Musikantenzwirn, der da und dort auf den Orgeln abgewickelt wird. Vertiefung und lebensvoller Ausdruck werden bei Uebungen vom Schlag des Sanctus immer mehr gewinnen. Auch die Arpeggien des Albumblatts wirken gefällig.

Martha R—ko, D. Ein musikalisches Stilleben: fern von den brandenden Wogen der Konzert- und Festsäle vergnügt sich ein tiefes Gemüt daheim in der Stille an den Bachschen Inventionen und bindet sich zuletzt einen Strauß selbstgezogener Pflänzchen. Und was die Kunst der Gärtnerei erreicht hat, läßt sich sehen, wenn auch drunter hinein ein Zweiglein oder Aestlein nicht ganz kunstgerecht gebunden ist. Dem c moll-Satz haben wir etwas nachgeholfen. In der a moll-Studie haben Sie sich durch die Anwendung kontrapunktischer Umgestaltungen zu weit gewagt. Mazurka und Gavotte sind gewandt geschriebene flüssige Stücke. Daß Ihnen unsere Tonsatzlehre soviel Anregung und Erfolg gebracht hat, hören wir mit Vergnügen.

B. H—rebe, B. Mit den vier Choralen, die Sie als Frucht Ihres Studiums von unserer Tonsatzlehre vorlegen — Sie betonen, vorher keine theoretischen Kenntnisse besessen zu haben —, sind Sie auf einer Stufe angelangt, die es Ihnen ermöglicht, nun bald mit der wünschenswerten Selbständigkeit Reifes für den praktischen Gebrauch zu komponieren. Wir gratulieren Ihnen zu diesem schönen Erfolg.

R. W—gen. Die Kunst des Genießens will nicht minder geübt sein als die Kunst des Schaffens.

Rätsel.

Was Herz und Sinn erfreut
Durch liebliche Harmonie,
Dringt betäubend zum Ohr
Fügst einen Laut du hinzu.

E. Guth.

Eingesandt.

Im Anschluß an die „Kunsterziehung in der Schule" bringt die bekannte Theefirma Meßmer (Frankfurt a. M.) hochkünstlerische Stundenpläne, Originalarbeiten von Professor v. Volkmann und H. Schröder heraus. Sie sollen die bisher üblichen, geschmacklosen Stundenpläne verdrängen und Liebe und Verständnis zur Kunst wecken. Schüler erhalten diese reizvollen Drucke in Meßmer-Theeverkaufsstellen gratis.

Unserer heutigen Nummer liegt ein Prospekt der Firma Breitkopf & Härtel, Leipzig, bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.



Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Das musikalische Gedächtnis und seine Stärkung.

Von Pfarrer **Albert Maecklenburg** (Danzig).

Unter Gedächtnis verstehen wir die Fähigkeit der Seele, die Vorstellung früherer Zustände so zu behalten, daß diese Vorstellung später entweder unwillkürlich hervortritt oder willkürlich erneuert werden kann. Mögen wir dieses Vermögen mit neueren Psychologen „Beharrungsvermögen“ oder „innere Beharrungskraft“ nennen, immer ist damit die Fähigkeit gemeint, irgend eine Vorstellung, die in den unermeßlichen Bereich des menschlichen Geistes gehört, unfehlbar wiederholen zu können, mögen auch Jahre zwischen ihrem erstmaligen Auftauchen und ihrer Erneuerung im Bewußtsein vergangen sein. Das Gedächtnis ist nicht eine vom Geist des Menschen gesonderte geistige Substanz für sich, vielmehr nur eine besondere Form des einheitlichen, unteilbaren Geistes, unter der er in *der* Richtung tätig ist, daß er einen inneren, geistigen Zusammenhang mit der Vergangenheit, d. h. mit vergangenen, einst erlebten oder besessenen, aber vergessenen geistigen Momenten herstellt, um diese aus der Nacht der Vergessenheit zu retten und sie als ein bleibendes Eigentum für Gegenwart und Zukunft sich innerlich zu amalgamieren. Das Gedächtnis ist ferner *ein und dieselbe* Kraft der Seele, wie auch das logische Vermögen ein einheitliches ist. Es gibt nicht verschiedene Gedächtnisse, sondern nur ein einheitliches. Da sich aber das Gedächtnis auf alle Bewußtseinszustände oder Akte des Geistes, auf Denkakte, Gefühle, Empfindungen, Willensimpulse beziehen kann, so kann es nach den verschiedensten Richtungen hin, auf den heterogensten Gebieten in Aktion treten, wenn auch nicht überall mit der gleichen Energie und dem gleichen Erfolge. Demnach kann man von einem Sach-, Wort-, Zahl- und *Tongedächtnis* ꝛc. sprechen, obwohl alle diese Gedächtnisse im Grunde nur Ausfluß oder Funktionen *ein und derselben geistigen Kraft*, d. i. der Seele oder des Geistes, sind.

Wir haben es hier mit dem *musikalischen* Gedächtnis zu tun. Wenn dasselbe nun auch seiner Natur nach nicht auf ein und dieselbe Stufe mit den höchsten künstlerischen Fähigkeiten der Seele, z. B. der göttlichen, freischaffenden Phantasie gestellt werden darf, da es eben seinem Wesen nach nicht schöpferisch und gestaltend im eigentlichen Sinne, nicht Welten und Sonnen gebärend sein kann, so ist es doch vermöge der ihm innewohnenden Bedeutung im gesamten musikalischen geistigen Leben als ein nicht zu entbehrender, notwendiger Faktor zu betrachten. Schon wo es sich um die Darstellung gegebener musikalischer Werke, also um sogenannte Reproduktion handelt, ist ein sicheres, starkes Gedächtnis unbedingt erforderlich. Nicht allein, daß der Vortragende alle äußeren Notierungen und Vortragszeichen, alle Vorschriften und Vorsätze im Gedächtnis haben und sie an den entsprechenden Stellen zur Geltung bringen muß, für den *freien* Vortrag, für den ungehemmten Fluß der musikalischen Gedanken, für die unbeengte Entfaltung der empfindenden Phantasie kann der reproduzierende Künstler des musikalischen Gedächtnisses nicht entraten. Unbedingt muß die künstlerische Freiheit der musikalischen Empfindung, somit des Vortrages selbst, beeinträchtigt werden, sobald die Unsicherheit seines Gedächtnisses ihn ins Stocken oder „Stottern“ geraten läßt, er immer ängstlich in die Noten blicken muß oder gar stecken bleibt. Ist der Vortragende beim Auswendigspielen überhaupt durch den Gedanken, ob er auch „gut durchkommen“ wird, nervös erregt, so teilt sich diese Nervosität seinem Vortrage mit, und es kann in diesem Falle von einer eigentlichen Kunstleistung nicht die Rede sein. Das Prima vista-Spiel, besonders das Partiturspiel, kann nur dann vorwärtsgehen, wenn den Spielenden ein gutes Auffassen, eine klare Erinnerung an das soeben Gelesene unterstützt. Niemals hätte es Franz Liszt zu der unvergleichlichen und viel bewunderten Gewandtheit und Sicherheit im Prima vista-Spiel bringen können, wenn ihn nicht außer seinen sonstigen musikalischen Wundergaben, z. B. seiner staunenswerten Divinationsgabe, ein *starkes* Gedächtnis dazu befähigt hätte, vermöge dessen er immer 6—7 Takte voraus las und im Kopfe behielt. Als Knabe bereits konnte er infolgedessen bei einem Musikverleger

in Wien das soeben erschienene 1. Konzert von Hummel vom Blatt spielen und die Anwesenden durch die virtuose Ausführung in Staunen setzen. Ein gutes Gedächtnis ist ferner bekanntlich ein wesentliches Erfordernis für eine ersprießliche Entfaltung der Dirigententätigkeit. Wie kann der Dirigent dem komplizierten, orchestralen Körper die korrekte, stilgemäße Wiedergabe einer Symphonie oder gar seine individuelle Auffassung davon vermitteln, wenn er bei jeder Phrase sein Haupt in der Partitur vergraben muß und bei dieser sklavischen Abhängigkeit jeden geistbefruchtenden Kontakt mit dem Orchester verliert? Hans von Bülow dirigierte alle Beethovenschen, Haydnschen, Mozartschen, Brahmsschen und Wagnerschen Werke aus dem Gedächtnisse, mit vollster Sicherheit in jeder Vorzeichnung, in der Phrasierung und dynamischen Schattierung, neuere Dirigenten ahmen dies Beispiel nach und erzielen damit die höchsten Erfolge.

Und kann vollends der schaffende Künstler des Gedächtnisses entraten? Vermag er es, ohne Gedächtnis seine Erfindungen vom ersten Keim an festzuhalten? „Kriecht der Komponist," so ruft Marx in seiner ‚Methode der Musik' S. 546 aus, „etwa von Note zu Note? Wie lange trägt er größere Werke — durch tausend Fremdheiten und Störnisse hindurch — mit sich herum, ehe der eine Stern, der ihm zuerst in unsicherer Dämmerung erschienen war, zur lichtströmenden Sonne gewachsen!" Die Skizzenbücher eines Beethoven waren nur der äußere Anhalt für den Mikrokosmus der musikalischen Gedanken, die fortwährend in Beethovens Innerem gärten und nach Verwirklichung in künstlerischer Tondarstellung sich sehnten. Beethovens Gedächtnis allein war es, das die Zauberwelt der Töne, die unter den flüchtig hingeworfenen, nur andeutenden Tonzeichen versiegelt war, erweckte und sie sichtbar auf die Lichtplatten seiner Meisterpartituren bannte. — Auch auf musikpädagogischem Gebiet sind wahrhafte Erfolge zu großem Teil nur einem sicheren musikalischen Gedächtnis zuzuschreiben; der Lehrer ist schwerlich zu kräftiger Förderung seiner Schüler geeignet, dem sein Gedächtnis nicht alle Augenblicke Beispiele und Regeln für jedes Bedürfnis darreicht. Die Notwendigkeit des musikalischen Gedächtnisses, die Unerläßlichkeit seines unabweislichen Inaktiontretens für Theorie und Praxis darf wohl nicht weiter erhärtet werden. Es tritt selbst da unwillkürlich in Tätigkeit, wo es bei oberflächlicher Betrachtung Einem gar nicht zum Bewußtsein kommt. Es ist, wie Marx sagt, „das aufmerksamste Von-Noten-Spielen schon Stück für Stück ein fortwährend aus dem Gedächtnis-Spielen." In der Wertschätzung des Gedächtnisses, ohne dessen Anwendung eine große Kunstleistung auf musikalischem Gebiet überhaupt nicht zustande kommen kann, sind daher von jeher alle großen Tonmeister eins gewesen und haben seiner rationellen Ausbildung, oft bis zur schwindelndsten Höhe der Vervollkommnung, einen großen Teil ihrer künstlerischen Arbeit gewidmet. Ein Mozart konnte als Knabe auf ein- oder zweimaliges Hören in Rom Allegris berühmtes neunstimmiges Miserere aus dem Gedächtnis niederschreiben. Mag diese Riesenleistung zu großem Teil auch auf das Konto seines unvergleichlichen Genies zu schreiben sein, die gewissenhaften Gehörstudien und musikalischen Gedächtnisübungen, die sein Vater vom frühesten Kindesalter an mit ihm anstellte, haben gewiß das Ihrige zum Vollbringen dieses mnemotechnischen Wunders beigetragen. Ferdinand Keßler († 1856) konnte Beethovens sämtliche Sonaten jederzeit aus dem Gedächtnis reproduzieren, weil er sich zu bleibendem geistigen Eigentume durch anhaltende Uebung gemacht hatte. Franz Clement, der Orchesterdirektor in Wien war, konnte noch nach Jahren alle Opern seines Repertoires ohne Partitur auswendig spielen. Stattlich war die Reihe der Klavierwerke, die Liszt auf seinen Virtuosenreisen auswendig vorzutragen gewohnt war, wie wir sie in Lina Ramanns Liszt-Biographie an der von Liszts Programmen handelnden Stelle verzeichnet finden. Selbst der alte Liszt konnte sich noch eines starken Gedächtnisses rühmen, trug er doch in Weimar in einer Matinee, der Stimmung des Augenblicks folgend, eine Etüde von Keßler vor, die er in seinen Jugendjahren studiert und seit einer langen Reihe von Jahren nicht mehr gespielt hatte. Die Klavierabende Rubinsteins in Berlin, an denen er die historische Entwicklung der Klaviermusik durch den Vortrag der epochemachendsten Werke illustrierte, die Klavierrecitals von Hans von Bülow in Deutschland und Spanien, in denen dieser die letzten 5 Sonaten Beethovens jedesmal hintereinander vortrug, sind ein beredtes Zeugnis für die erstaunliche Höhe, bis zu der hin die Fähigkeit des musikalischen Gedächtnisses ausgebildet werden kann. Von letzterem Künstler wurde erzählt, daß er imstande war, eine ihm noch unbekannte Komposition aus dem Notenheft allein, ohne Hilfe des Klaviers, seinem Gedächtnisse einzuverleiben, so daß später neben einiger Einstudierung der schwierigsten Stellen nur eine Generalprobe am Piano nötig war.

Es war ein Fehler der Klavierpädagogik der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, wenn sie sehr oft in völliger Verkennung der hohen Bedeutung des Gedächtnisses für die gesamte musikalische Betätigung das Auswendigspielen geradezu verbot, bloß um die Lernenden vor der Verirrung, die Noten nicht genau zu beachten, zu schützen. Der Grund, der dies Verbot rechtfertigen sollte, war jedenfalls hinfällig; die Nachteile, welche die dem Gebrauch des Gedächtnisses entgegentretenden, pädagogischen Kreise durch das strikte Festhalten jenes Verbots verhüten wollten, entspringen ja meistens dem voreiligen Vertrauen der Schüler auf das Gedächtnis, dessen Unzulänglichkeit, Ungewandtheit, Unentwickeltheit. Die Inanspruchnahme des Gedächtnisses bietet dagegen dem Schüler nicht bloß eine bequeme Handhabe, sondern sie ist ihm, dem Musiker überhaupt, unentbehrlich, weil das in die Erscheinungtreten der musikalischen Gedanken, schon ihre elementare Verknüpfung und gegenseitige Beziehung, ihre Entfaltung und ihr Fortschreiten unbedingt die Anwendung der Gedächtnisfunktionen erfordern. Vor 1840 fiel es keinem Konzertgeber ein, seine eigenen größeren Werke aus dem Gedächtnis zu spielen, geschweige denn fremde, wie denn Thalberg, Klara Wieck, Ernst, manchmal auch Liszt selbst gar viele Stücke öffentlich aus Noten gespielt haben. Im allgemeinen glaubte man damals nach dem damaligen Stande und der damaligen Richtung der Musikpädagogik an die Entbehrlichkeit des Gedächtnisapparates. Noch Robert Schumann bezeichnete es als etwas Besonderes, „wenn Einer so alles ohne Noten spielte". Seitdem aber die Virtuosenschule Liszts nach dem rühmlichen Vorgang des Meisters die freie Entfaltung des innerlich angeeigneten musikalischen Inhalts in schwungvoller, von jedem äußeren Notenzwang unabhängiger Darstellung mit Glück durchführte, seitdem in der musikalischen Methodik das Schwergewicht nicht auf mechanische, geisttötende Studien, sondern auf Vergeistigung und wahrhaft innerliche Aneignung des musikalischen Materials gelegt wurde, seitdem ist mehr und mehr die Pflege und Ausbildung des musikalischen Gedächtnisses in der Pädagogik ein höchst wichtiger Gegenstand des Nachdenkens, ein wesentlicher Bestandteil des Unterrichts selber, der freie Vortrag aus dem Gedächtnis im Konzertsaal die conditio sine qua non, eine stillschweigende Voraussetzung, eine Bürgschaft des Erfolges, ein selbstverständlicher Brauch geworden, so daß jeder Versuch einer Abweichung mit Befremden aufgenommen wird. Die hier und da in den deutschen Städten auftauchenden Riemann-Konservatorien bauen ihre Studienpläne und Programme ganz auf den Prinzipien dieses universellen Musikgelehrten auf, richten ihre zielbewußte, auf geistige Erfassung des musikalischen Stoffes von innen heraus hinarbeitende Methodik nach dem leitenden Grundsatz ein, daß die Technik nicht im Grunde Fingerarbeit, sondern „eine Arbeit des Gehirns" sein müsse. Die schwersten Konzerte von Beethoven, Brahms, Chopin hört man heutzutage in den Musikschulen von talentierten Schülern frei aus dem Gedächtnis vortragen. In dem Zeitalter Nietzsches ist es nicht zu verwundern, daß titanenhafte, virtuose Uebermenschen die Gedächtnisdressur (die aber leider oft eine äußerliche ist) zu einer Art Sport machen und 5 Klavierkonzerte mit Orchesterbegleitung hintereinander ohne Pause, eins schwerer als das andere, nicht gerade aus innerem Kunst-

bedürfnis, sondern oft bloß deshalb vortragen, um mit der souveränen Unfehlbarkeit ihres Gedächtnisses zu glänzen, in dieser Hinsicht wenigstens ihre weltberühmten Tasten-Kollegen zu übertrumpfen oder in den Schatten zu stellen.

Diese aus Motiven der Eitelkeit oder Ruhmsucht erwachsenden Parforcedressuren des Gedächtnisses, die sich oft durch plötzlich auftretende Nervenerschöpfung oder Nervenlähmung rächen (Karl Tausig), sind freilich nicht zu loben. Uebertreibungen vermögen aber auf die Dauer den guten Kern einer Sache, Mißbräuche die rechte Anwendung eines guten Prinzips nicht aufzuheben. Und daß die Entwicklung des musikalischen Gedächtnisses außer anderen hochwichtigen mit ein wesentliches Prinzip ist, auf dem die musikalische Erziehung sich auferbauen muß, die unerläßliche Voraussetzung für jede spätere erfolgreiche künstlerische Tätigkeit in der Musik sowohl nach der theoretischen, kompositorischen wie auch nach der praktischen, reproduktiven Seite hin, — das unterliegt keinem Zweifel. Wenn wir nun der hochwichtigen musikpädagogischen Frage näher treten, durch welche Mittel das musikalische Gedächtnis rationell geweckt, gestärkt und entfaltet werden kann, so sei es zunächst gestattet, für einen Augenblick seine Beschaffenheit und Natur ins Auge zu fassen, um von hier unseren Ausgangspunkt für unsere pädagogischen Leitsätze zu nehmen.

Wie in jeder geistigen Anlage, so treten auch in der Beschaffenheit des musikalischen Gedächtnisses* uns Abstufungen von niederem bis zum höchsten Grade entgegen. Während es Künstler gibt (z. B. Hans v. Bülow),** denen es von Natur ein leichtes ist, sich die schwierigsten Stücke ohne Mühe gedächtnismäßig anzueignen, müssen andere ein Stück sehr oft wiederholen, um es dem Wiedervorstellungsvermögen einzuverleiben. Auch die Tenazität des Gedächtnisses*** ist bei den einzelnen Individuen verschieden; die einen behalten das einmal Gefaßte für lange Zeit, die anderen nur für einen mehr oder weniger kurzen Zeitraum. — Es ist keine Frage: Gedächtnis ist Gabe, Anlage. Aber wie jede Anlage, so läßt sich auch das musikalische Gedächtnis stärken, um so mehr, je methodischer und zielbewußter man dabei zu Werke geht. Dies ist ein schöner Trost nicht allein für die, die von Natur ein nur schwaches Gedächtnis haben, sondern auch für solche, die es nicht in der richtigen Art zu üben und zu entwickeln verstehen. Die Musikbeflissenen, denen die allgütige Natur ein starkes Gedächtnis geschenkt hat, bedürfen keiner besonderen Anweisung; mit der methodischen Ausbildung des musikalischen Verständnisses wird auch die des Gedächtnisses von selbst gleichen Schritt halten. Was nun die innere Natur des musikalischen Gedächtnisses, d. h. seine psychologische Seite anbetrifft, so sind die Gesetze, denen das musikalische Gedächtnis unterliegt, identisch mit denjenigen, die für das Gedächtnis überhaupt in Geltung stehen. Jene Gesetze der Ideenassoziation, durch deren Anwendung die Reproduktion der Vorstellungen gefördert werden kann, haben auch im musikalischen Gebiet ihre Gültigkeit. Wenn wir hier Unterabteilungen machen wollen, so heben wir zunächst das Gesetz der Aehnlichkeit hervor, dessen Anwendung eine gegenseitige Weckung von einander ähnlichen Vorstellungen zur Folge hat. In dem Gebiet der Musik kommt hier hauptsächlich die melodisch-rhythmische Gliederung des Tonsatzes in Betracht, in der sich die Vorstellungen erhalten wie Ganzes zum Teil. Ohne Festhaltung dieser auf dem Gesetz der Aehnlichkeit beruhenden Gliederung ist die gedächtnismäßige Reproduktion einer Melodie nicht möglich. Sodann ist das Gesetz des Kontrastes zu nennen, wonach Vorstellungen, die zu einander im Gegensatz stehen, sich gegenseitig wecken und reproduzieren. In der Tonwelt treten hier die Gegensätze von hohen und tiefen, kurzen und langen Tönen, sodann die Gegensätze der Dynamik und Akzentuation, von gutem und schlechtem Taktteil, von Vordersatz und Nachsatz in der musikalischen Periode 2c. auf, wie die Formen der Tonkunst sie in reichem Maße bieten. Gerade die beständige Aufmerksamkeit auf die Verteilung von Schatten und Licht, ruhigen und bewegten Elementen, betonten und unbetonten 2c. ist es, die dem Gedächtnis bei der Reproduktion zustatten kommt.

Als zweites dem Gedächtnis überhaupt zugrunde liegendes psychologisches Gesetz haben wir das der Sukzession hervorzuheben, wonach die Reproduktion der Vorstellungen sich gerade in der Reihenfolge vollzieht, in der sie ursprünglich im Bewußtsein erzeugt worden waren. Auch in der Musik gibt es eine innere Logik, vermittelst derer mit unerbittlicher Konsequenz das erste Motiv einer auswendig gelernten Melodie das nächstfolgende, der erste Melodiesatz den zweiten, der Vordersatz den Nachsatz 2c. reproduziert. Das sorgsame Achtgeben auf die Logik der sukzessiven Struktur der Tonelemente ist eine Hauptstütze des Gedächtnisses. Als letztes und drittes psychologisches Gesetz führen wir das der Koexistenz an, wonach Vorstellungen, die zeitlich und räumlich miteinander verbunden sind, sich gegenseitig wecken. Bei Anwendung dieses Gesetzes auf das Gebiet des musikalischen Gedächtnisses ergibt sich uns die Wahrheit, daß es in der Tonkunst die korrespondierenden Vorstellungen des Gesichts und Gehörs sind, die sich gegenseitig ins Dasein rufen. So reproduziert der Text eines Liedes dessen Melodie, und umgekehrt erinnert die Melodie an die Textesworte; so lockt die Gestalt und Stellung der Note die Vorstellung des richtigen Tones für dieselbe Note hervor, der äußere Apparat kompliziertester Notenreihen die innere Vorstellung der entsprechenden Tonreihen. Während aber das Innewerden mehrerer Gedankenvorstellungen zu gleicher Zeit nur in beschränktem Maße möglich ist, läßt sich in der Musik die Vorstellung gleichzeitig erklingender Töne oder Tonreihen (Stimmen) sehr wohl aneignen, und das unendlich große Gebiet der weitverzweigten Harmonik ist hier die Domäne, auf der das musikalische Gedächtnis durch Uebung erstarken muß. Hiermit sind aber nun bereits die Bahnen gewiesen für die Richtungen, nach denen hin die musikalischen Gedächtnisübungen in rationell-methodischer Weise stattzufinden haben.

„Am Anfang war der Rhythmus", sagt Hans v. Bülow, und wahrlich, der Rhythmus gehört neben der Melodie (und Harmonie) mit zu den Grundelementen der Musik. Soll das musikalische Gedächtnis zur Auffassung der kompliziertesten rhythmischen Verhältnisse befähigt werden, müssen außer den notwendigsten Gehörübungen* rhythmische Studien in vom Leichten zum Schweren und Schwersten aufsteigender Stufenfolge vorgenommen werden. Die in neuester Zeit auftauchenden rhythmischen Exerzier- resp. Tanzschulen kommen unseren hier in Rede stehenden pädagogischen Bestrebungen wohl entgegen, jedoch halten wir es für praktischer und schneller zum Ziele führend, wenn die rhythmischen Taktstudien nicht leer, sondern angefüllt mit wirklichem, melodischem Tonmaterial gemacht werden. Da nun das rhythmische Gefühl sich in erster Linie in der deutlichen Konzeption ganzer Motive zu betätigen

* Während das Wort- oder Zahlengedächtnis schwach ist, kann das musikalische Gedächtnis stark sein und umgekehrt. Bei gänzlicher Lähmung des Wortgedächtnisses kann das Tongedächtnis noch kräftig bleiben.

** Hans v. Bülow pflegte zu sagen, daß er von Natur kein gutes Gedächtnis besitze. Es ist die jedenfalls eine jener Uebertreibungen, deren sich der nervöse Künstler so häufig schuldig machte. Er sagte es wohl nur, um seinen Schülern Mut zu machen; sie sollten an seinem eigenen Beispiel sehen, was Uebung nicht alles zu leisten vermag. In derselben Absicht tat er den Ausspruch: „Gedächtnis ist keine Kunst; man muß sich nur bemühen, gewisse Tonbilder der Reihe nach in der Seele festzuhalten." (Studien bei Bülow von Da Motta und Pfeiffer.)

*** Es kommt auch gänzlicher Mangel an Gedächtnis vor. Dies ist immer eine Abnormität, ein Fehler der geistigen Organisation.

* Das Verständnis für Tonhöhenunterschiede, Intervalle muß besonders durch die Pflege des Musikdiktats (siehe des Verfassers Abhandlung in „Musik", IV. Jahrgang 1904/05, Heft 23) geweckt und gefördert werden. Ist auch eine Zentralisation des Gehörs anzustreben (das absolute Gehör ist nur wenigen verliehen), so ist doch in erster Reihe Gewicht auf die Ausbildung des relativen Gehörs zu legen. Soll der Schüler gedächtnismäßig den melodischen Vorgängen einer Komposition folgen können, muß die Fähigkeit in ihm zuvörderst geweckt werden, von einem gegebenen Tone aus die verschiedensten Intervalle mit Bewußtsein bestimmen zu können. Hierbei ist der Bau der leitereigenen Tonarten in Dur und Moll zugrunde zu legen, die als unverrückbares Fundament zur richtigen Einordnung der melodischen Gebilde sowie zur gedächtnismäßigen Auffassung des melodischen Fadens ein für allemal in Geltung stehen.

hat, soweit deren Eigenart durch den Rhythmus bedingt wird, so sind zunächst die Hauptmotive eines Stückes, besonders nach der Seite ihrer ähnlichen, rhythmisch-gleichartigen Gliederung im Bewußtsein des Schülers sicherzustellen, womit die erste Grundlage gewonnen wird, auf der die gedächtnismäßige Aneignung des Ganzen mit Erfolg aufgebaut werden kann. Die Schärfe der rhythmischen Beobachtung muß sich aber auch auf die Partien der rhythmischen Bewegung erstrecken, die durch ihre Gegensätzlichkeit erst die Idee des Symmetrischen, wie sie sich im Zeitlichen ausspricht, Leben gewinnen lassen. Die rhythmischen Formen der Gegenbewegung, die Veränderungen, die eine Melodie durch die rhythmische Verlängerung oder Verkürzung ihrer kleinsten Motive erfährt, mit dem Charakter des Themas kontrastierende Begleitungsformen, kurz alle die schon vorhin angedeuteten Kontrastmittel sind es hier, worauf die Aufmerksamkeit des Schülers gelenkt werden muß, wenn die gedächtnismäßige Aneignung eines Tonstückes gelingen soll. — Die Hauptsache ist aber, daß er den Entwicklungszug eines Tonstückes im großen und ganzen überschauen lernt, um durch das genaue Studium des inneren, folgerichtigen Aufbaus des musikalischen Kunstwerks einen nachhaltigen Gesamteindruck in sich entstehen zu lassen, der für die logische Reproduktion vor allem ausschlaggebend ist. Diese Befähigung erwächst ihm aus der theoretischen Kenntnis der musikalischen Formbildung, und so ist auch diese als eine unerläßliche conditio sine qua non für die gedächtnismäßige Auffassung nicht außer acht zu lassen. Die Entwicklung des Motivs zum Thema, das Hervorgehen von zusammengesetzten Motiven aus den kleinsten, erst die einfachste Fortbildung, dann freiere; zuerst die engste Folgerichtigkeit, dann Freiheit und Mischung in der Verwertung der Tonmodelle, — alle diese Uebungen, mit denen das Kompositionsstudium seinen Anfang nimmt, — sie bilden auch die eigentliche Schule für Gedächtnis und Vorstellungskraft. Indem der musikalische Erzieher so vom Beschränkten und Einfachen zu umfassenderen Bildungen, zu reicheren Zusammensetzungen fortschreitet und auf analytisch-synthetischem Wege die komplizierteste Bildungsweise in den vorgelegten Tonstücken auf die einfachsten Elemente der musikalischen Formenlehre zurückführt, wächst in dem aufmerksam folgenden Schüler mit andauernder Uebung und immer tiefer eindringender Erkenntnis auch die Kraft der Konzeption und des Gedächtnisses. Daß der Lernende so oft beim Auswendigspielen der aufgegebenen Lektionen den Faden verliert, liegt eben daran, daß er sich den Aufbau des Stückes, den Gang und die kunstgerechte Verknüpfung der musikalischen Ideen nicht klar genug gemacht hat. Darum ist und bleibt eine eingehende Analyse der Tonwerke die unerläßliche Grundlage für die Leistungsfähigkeit des Gedächtnisses.* Wie aus Vordersatz und Nachsatz eine Periode entsteht, aus zwei Perioden schon eine liedartige Melodie entwickelt wird, wie das Thema als Quelle aller nachfolgenden Durchführungen verwandt wird, die thematische Arbeit sich gestaltet, wie symmetrische und asymmetrische Bildungen entstehen, und das Prinzip des Kontrastes und seiner Schlichtung gehandhabt wird, — für alles dieses muß der Studierende einen verständnisvollen Blick gewinnen, nicht bloß um sich in den individuellen Entwicklungsgang eines bestimmten Tonwerks einzuleben, sondern auch um die vom Komponisten entwickelten Ideen wieder gedächtnismäßig reproduzieren zu können. Zu diesem Zweck ist vor allem nötig, daß der Schüler in die musikalische Architektonik der einfachen und zusammengesetzten Liedform, der Rondoform und des Sonatensatzes einzudringen sucht; die Verknüpfung des ersten Themas mit dem zweiten, die Durchführung (im zweiten Teil des ersten Satzes einer Sonate) mit ihrem verschiedenartigen Beginn, wie sie nach mannigfachen Modulationen in eine Tonart (gewöhnlich die Tonart der Dominante) leitet, aus der der dritte Teil (die Repetition des ersten) aufgenommen werden kann 2c.; — alles dieses muß an den Meisterwerken der Klassiker studiert werden, damit die feststehenden, überlieferten Formen geradezu in Fleisch und Blut übergehen. Je mehr der Sinn für richtige Anordnung, für die regelmäßige Symmetrie und die Faktur, für den natürlichen Zusammenhang der einzelnen Teile und für deren Fortführung, für den Organismus des Ganzen, kurz für alles, was wir unter dem Ausdruck „musikalische Form" verstehen, an der Hand der klassischen Werke eines Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert 2c. gebildet wird, um so fähiger wird die Vorstellungskraft, moderne und modernste Werke in das Gedächtnis aufzunehmen, in denen der Komponist vorhandene Typen wesentlich erweitert oder umschafft oder neue zu schaffen sucht, die bei oberflächlicher Betrachtung gar keinen Zusammenhang mit den traditionellen musikalischen Formen zu haben scheinen und doch aus ihnen mit zwingender Notwendigkeit hervorgegangen sind. — Wenn man endlich das vorhin erwähnte psychologische Gesetz der Koexistenz unserem pädagogischen Zweck der Gedächtnisausbildung dienstbar macht, so kommt hier zunächst der ganze Komplex jener Uebungen in Betracht, die die Weckung der inneren, mit der Auffassung der äußeren Tonreihen parallel gehenden Tonvorstellung zum Ziele haben. Die gedächtnismäßige Auffassung durch das Auge muß hier mit der durch das innere Ohr Hand in Hand gehen. Man muß es dahin bringen, eine Musik vom Blatt zu verstehen, wie schon Schumann in seinen trefflichen „musikalischen Hausregeln" hervorhebt. Es ist eine durch Erfahrung vielfach erprobte Wahrheit, daß das innere Erklingenlassen der Noten auf das Wieder-Vorstellungsvermögen viel intensiver wirkt als das oftmalige Tönenlassen auf dem Instrument. Daher mache man sich die Komposition, die dem Gedächtnis mit Sicherheit eingeprägt werden soll, in bezug auf Intervallenverhältnisse genau klar, man nehme sich die Mühe, jeden Akkord, jede Dissonanz, die Lage der Akkorde zu einander 2c. innerlich, gehörlich zu verstehen und „durchzufühlen", und man wird in absehbarer Zeit die erstaunlichsten Resultate in der Potenzierung der Gedächtniskraft erzielen. Aus den Noten innerlich zu lesen, ohne zu spielen, — wie ein Schauspieler die Worte seiner Rolle im stillen überliest, ohne sie zu deklamieren, — ist und bleibt eins der wesentlichsten Mittel zur Stärkung des musikalischen Gedächtnisses.

Die Ausbildung des polyphonen Sinnes ist endlich das letzte, was hier nicht dringend genug empfohlen werden kann. Mag der Violinist, Cellist, kurz der Spieler von Streich- oder Blasinstrumenten mit einer gründlichen Ausbildung seines melodischen Sinnes auskommen, obwohl neuerdings Bearbeitungen Bachscher Fugen für Violine nicht selten sind (Petschnikoff), der Pianist, dessen Instrument ja ein ganzes Orchester darstellt, muß polyphon denken lernen; er muß in der Kunst der Fuge, des Kanons, der Imitation, in der kontrapunktischen Kunst mehr und mehr heimisch werden. Zum mindesten muß er sich die Grundregeln, auf denen die mannigfaltigen harmonischen Bildungen beruhen, zu eigen machen. Unumgänglich notwendig für das gründliche Auswendiglernen ist eben die genaue Kenntnis der Akkordenfolge, des dreistimmigen, vierstimmigen Satzes, kurz des Generalbasses und der Harmonielehre; und was hier im allgemeinen als Minimum zu fordern wäre, ließe sich etwa in die folgenden Punkte zusammenfassen: Erkenntnis des Charakterunterschieds zwischen Dur und Moll; Erfassung der Tonalität, d. h. der Zusammengehörigkeit aller Harmonien, die im Sinne ihrer konstanten Beziehung zur Haupttonart aufgefaßt werden sollen; die Kenntnis der Haupt- und Nebenakkorde, der konsonierenden und dissonierenden Akkorde, ihrer Umkehrungen, Veränderungen und Auflösungen; Kenntnis des

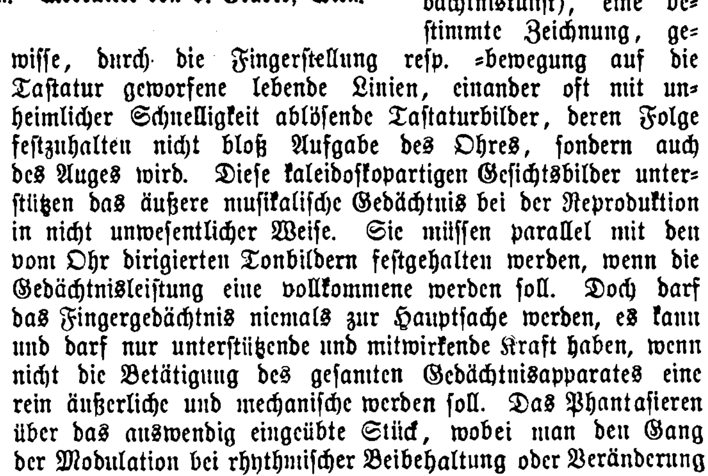
* Anm. der Red. Um auch das Verständnis für ein Tonstück nach allen Richtungen hin zu wecken und weiterzubilden, bringt die „Neue Musik-Zeitung" die bekannten Aufsätze auf musiktheoretischem Gebiet. Neben den Aufsätzen der Tonsatzlehre erscheinen seit diesem Jahre die „Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke", die sich speziell mit der Lehre von den Formen beschäftigen. Wir werden weiterhin bemüht sein, musiktheoretische Aufsätze womöglich in jeder Nummer zu veröffentlichen, wobei, soweit irgend angängig, die Aufsätze über den Tonsatz mit den „Uebungen" abwechseln sollen. Es ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß zwischendurch auch gelegentlich ein anderer Artikel, der musiktheoretische Aufgaben behandelt, erscheint. Der große Nutzen, den die Beschäftigung mit diesen Dingen auch für den „Laien" bringt, geht aus unserem heutigen Leitartikel wieder klar und unzweideutig hervor.

Vorhalts, der Modulation, Erkennung der Trugfortschreitungen, Einsicht in die Schlußkraft, die Kadenzen. Einem mit diesen grundlegenden Kenntnissen ausgestatteten Musiker wird sich eine Tonschöpfung — vorausgesetzt, daß sie sich nicht in den zügellosen Bahnen der modernsten Richtung bewegt — nach der harmonischen Seite mit ausreichender Deutlichkeit entschleiern, so daß er sie ohne allzu große Mühe und Anstrengung in das Gedächtnis aufnehmen kann. Nur begrifflich Verstandenes, phantasievoll Geschautes, in das äußere und innere Ohr Aufgenommenes kann bleibender Besitz des musikalischen Gedächtnisses werden.

Zum Schlusse sei es mir gestattet, noch einige praktische Anweisungen und Ratschläge zu geben, die für die Erreichung unseres Zieles von großer Wichtigkeit sind. Ihre gewissenhafte Befolgung hat den Verfasser stets zum Ziele geführt, wenn es galt, ein wertvolles, auch umfangreiches, Tonstück dem Gedächtnis einzuverleiben. Diese Vorschriften sind durch langjährige Erfahrung erprobt und werden daher vielen Musikbeflissenen gewiß willkommen sein. Daß man nur darauf auszugehen hat, bedeutende Stücke klassischer oder moderner Meister gedächtnismäßig zu erfassen, braucht kaum hervorgehoben zu werden. Die Bildung des künstlerischen Geschmacks ist die Voraussetzung für eine geeignete Wahl des Repertoires. Die Aneignung öder Salonstücke überlassen wir seichten Dilettanten, denen die Tiefen der Kunst für immer verschlossen bleiben. Zunächst erfülle man sich mit Begeisterung für das zu lernende Konzertstück; denn ohne Enthusiasmus kann, wie in der Kunst überhaupt, auch auf unserem Gebiet nichts erreicht werden. Es ist ja eine bekannte Tatsache, daß die Vorstellungen, auch musikalische, um so mehr im Gedächtnis haften bleiben, je größer das Interesse ist, das sich mit ihnen ursprünglich verknüpfte, ein je stärkeres Gefühl der Sympathie, der inneren Zustimmung sie begleitet — je klarer, deutlicher, lebhafter sie ursprünglich im Bewußtsein waren. Nachdem man die vorhin erwähnten Vorarbeiten, d. h. genaue Analyse, Durchfühlen der Akkorde 2c., Abgrenzung der einzelnen Teile, Durcharbeitung des Aufbaus 2c. erledigt hat, spiele man — je nach dem geistigen Schwierigkeitsgrad des Stückes — erst eine Seite oder zwei oder eine halbe 2- oder 3mal durch, wobei man auch schon die technischen Schwierigkeiten zu überwinden sucht. Sodann stehe man vom Klavier auf, nehme die Noten zur Hand und lese das eben Gespielte 2-, 3-, auch 4mal durch, wobei man auf das energischste bemüht sein muß, während des Lesens die Tongebilde innerlich erklingen zu lassen. Gelingt es bei schwierigen, polyphonen Stellen nicht sogleich, eine musikalische innere Anschauung davon zu erhalten, so spiele man die betreffenden Takte so lange, bis man sie innerlich hört. Sodann wage man dreist den Versuch, den betreffenden Abschnitt, ohne daß die Noten auf dem Klavierpult liegen, auswendig zu spielen. Wenn dann irgend ein Takt, Motiv oder Periode dem Gedächtnis entschwunden ist, greife man nicht etwa sogleich nach den Noten; vielmehr bemühe man sich, die dem Gedächtnis entschwundene Partie selbsttätig zu finden, indem man den Zusammenhang zwischen dem noch im Gedächtnis haftenden Takt mit dem entschwundenen herzustellen sucht, selbst wenn man hierbei kompositorisch tätig werden sollte (also in Abweichung vom Gedruckten). Will dieses partout nicht gelingen, studiere man — aber nicht eher — den dem Gedächtnis fehlenden Takt genau nach den Noten und wiederhole ihn auswendig, aber in Verbindung mit den vorhergehenden Partien. Wollen sich schwierige Stellen in widerhaariger Weise vom Gedächtnis nicht besiegen lassen, so transponiere ich sie gewöhnlich in 4 andere Tonarten (in 2 naheliegende und 2 entferntere) und erreiche auf diese Weise meinen Zweck. Das Transponieren nützt nämlich viel mehr als das öftere Wiederholen in der gegebenen, ursprünglichen Tonart. Soll das Gedächtnis Festigkeit gewinnen und sich recht kräftig entfalten, muß man es nach den verschiedensten Richtungen hin, auf die mannigfaltigste Weise beschäftigen. Es gibt eben eine höhere Gymnastik des Geistes. Sobald das Stück dem Gedächtnis eingeprägt ist, wird die technische Ausarbeitung der Details vorgenommen, die wiederum stärkend auf das musikalische Gedächtnis einwirkt. Die einzelnen Tonreihen, Passagen, Akkordstellungen, rhythmischen Gewebe bilden, wie jeder pianistische Künstler weiß (ich rede hier hauptsächlich von der pianistischen Gedächtniskunst), eine bestimmte Zeichnung, gewisse, durch die Fingerstellung resp. -bewegung auf die Tastatur geworfene lebende Linien, einander oft mit unheimlicher Schnelligkeit ablösende Tastaturbilder, deren Folge festzuhalten nicht bloß Aufgabe des Ohres, sondern auch des Auges wird. Diese kaleidoskopartigen Gesichtsbilder unterstützen das äußere musikalische Gedächtnis bei der Reproduktion in nicht unwesentlicher Weise. Sie müssen parallel mit den vom Ohr dirigierten Tonbildern festgehalten werden, wenn die Gedächtnisleistung eine vollkommene werden soll. Doch darf das Fingergedächtnis niemals zur Hauptsache werden, es kann und darf nur unterstützende und mitwirkende Kraft haben, wenn nicht die Betätigung des gesamten Gedächtnisapparates eine rein äußerliche und mechanische werden soll. Das Phantasieren über das auswendig eingeübte Stück, wobei man den Gang der Modulation bei rhythmischer Beibehaltung oder Veränderung



Eine Mozart-Erinnerung in St. Gilgen. Modelliert von J. Gruber, Wien.



der Themen festhalten mag, ist ebenfalls sehr dienlich; denn gerade die bewußte Abweichung von dem vorgezeichneten Weg übt indirekt einen stärkenden Einfluß auf das Gedächtnis aus. Nach erfolgter Einprägung lasse man das Tonstück eine Woche oder länger ruhen und wiederhole es dann aus dem Gedächtnis. Die Stellen, die sich im Gedächtnis verdunkelt haben, sind noch einmal zu lernen. Eine wichtige Gedächtnisübung ist auch das Aufschreiben (nicht Abschreiben) des studierten Stückes aus dem Gedächtnis ohne Hilfe der Noten, womöglich aus einer anderen Tonart, falls die nötige Uebung im Transponieren vorhanden ist. Je öfter dieselben musikalischen Vorstellungen schon reproduziert worden sind, je öfter also derselbe Bewußtseinsakt gesetzt wird, um so fester und sicherer wird der Gedächtnisbesitz. Daher muß man sein Programm öfters wiederholen (aber nach immer länger werdender Unterbrechung, erst jede Woche, sodann nach zwei, nach drei, vier Wochen ꝛc. Pause), wie denn auch Rubinstein nach bestimmten Zeiträumen seine „Passionen" durchspielte.

Die verminderten Dreiklänge.*

Von **M. Koch**, Königlicher Musik-Direktor in Stuttgart.

In dem Harmoniesystem einer Durtonart herrscht eine wunderbare Ordnung; es zählt 3 **Hauptdreiklänge** als selbstleuchtende Gestirne, und 3 Gestirne mit dem fahlen Licht des Mondes, 3 **Nebendreiklänge.**

III ← V

VI ← I

II ← IV

Es ist, als stünden die Klänge unter der vereinigenden Macht eines magnetischen Fluidums, das dem I, der den Aus- und Eingangspunkt bildenden Zentralsonne, entströmt.

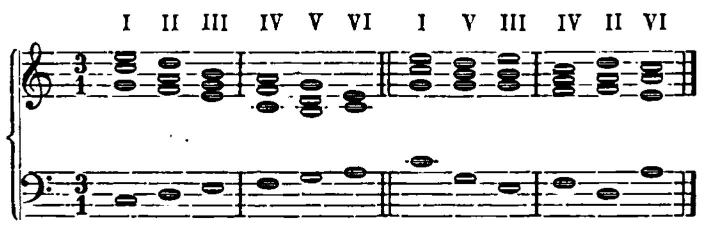
In ihrer skalenmäßigen Anordnung bieten die Haupt- und Nebendreiklänge folgendes Bild:

a) im dreiteiligen Rhythmus: I II III | IV V VI

b) im zweiteiligen Rhythmus: I II | III IV | V VI

Zwischen der Zentralsonne, dem I, und ihrem Mond, dem VI, kreisen — bei tieferem Nachdenken über den Vollzug des Harmoniewechsels wird man sich über diesen Ausdruck nicht verwundern — die übrigen Hauptgestirne mit ihren Monden. Man beachte den durch große und kleine Ziffern angedeuteten Wechsel der Klänge nach seiner mathematischen Seite.

Eigentümlich ist es, daß die Akkorde in tonleitermäßiger Folge sich zu einer geschlossenen Idee weniger gut vereinigen lassen, als wenn sie in freier Weise untereinander gemengt werden, was der Schüler bisher schon oft wahrzunehmen Gelegenheit hatte. Die nachstehenden Gebilde sollen dies noch einmal dartun:



* **Anm. der Red.** Wie schon in Nr. 24 des vorigen Jahrgangs bekannt gegeben, erscheint die Tonsatzlehre nicht mehr in fortlaufenden Kapiteln in jeder Nummer, sondern in selbständigen, mehr in sich abgeschlossenen Aufsätzen. Siehe auch die Redaktionsanmerkung im heutigen Leitartikel auf S. 52.

In diesen 6 Akkorden vereinigt sich die ganze Fülle harmonischen Lebens — harmonisch im Verstand von konsonant genommen — einer Tonfamilie des Durgeschlechts. Es scheint, als ob die Musik die Dreiteilung als einen die Harmonie alles Seins bedingenden Grundbegriff bestätigen wolle. Der Dreiklang (trias harmonica) besteht aus 3 Einzelteilen, die Gesamtharmonie einer Einzelwelt wieder aus 3 Dur- und 3 Mollharmonien. Was darüber hinausliegt ist dissonant; die siebte Stufe einer diatonischen Skala ist darum auch die Trägerineines dissonanten Dreiklangs.

1. Der verminderte Dreiklang der siebten Stufe in Dur und in Moll.



Man heißt diese beiden Akkorde **verminderte Dreiklänge,** weil ihre 2 kleinen Terzen zusammen eine verminderte Quinte ausmachen. In der Akkordschrift wollen wir den verminderten Dreiklang seiner Stufe entsprechend mit der Ziffer VII bezeichnen. Manche Theoretiker notieren ihn mit VII_o, wieder andere mit ${}_{o}\overset{7}{V}_{1}$, denn seinem ganzen Wesen, seiner Wirkung und Behandlung nach ist er auch tatsächlich nichts mehr und nichts weniger als ein unvollständiger Hauptseptimenakkord. In seiner verminderten Quinte erkennen wir die ursprüngliche Dominantseptime, in seinem uns als Leitton bekannten Grundton die ursprüngliche Dominantterz.

Der VII besitzt also nicht die Selbständigkeit eines der Haupt- und Nebendreiklänge, sondern muß als ein vom $\overset{7}{V}$ abgeleiteter Akkord angesehen und dementsprechend behandelt werden. Als Stammakkord entspricht er dem $\overset{7}{V}_1$, als Sextakkord dem $\overset{7}{V}_2$, als Quartsextakkord dem $\overset{7}{V}_3$. In sämtlichen Lagerungen unterscheidet er sich vom $\overset{7}{V}$ und dessen Umkehrungen nur durch den fehlenden Grundton. Seine Grund- oder Stammform deutet die Generalbaßschrift auch mit dem Zeichen $\overset{\frown}{5}$ (Schleife über der 5) an.



Der VII wird aus dem angeführten Grunde häufig als Stellvertreter für den Dominantvierklang verwendet, z. B.





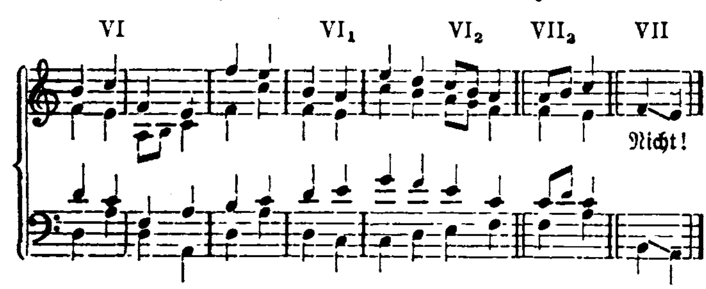
Im VII wird am besten die Terz (eigentlich die ursprüngliche Quinte) verdoppelt (s. die vor. Beisp.). Die Verdopplung des Leittons ist ausgeschlossen. Nichts einzuwenden ist gegen eine Verdopplung der verminderten Quinte, namentlich nach vorbereitenden Akkorden vom Stamm des IV oder II, z. B.:



Welches Format des VII die beste und gesündeste Wirkung hat, läßt sich unschwer sagen. Es ist der Sextakkord in Oktavlage, der seiner kraftvollen Natürlichkeit halber stets da angewendet wird, wo der weiche, haltlose $\overset{7}{V}_2$ nicht taugen will. Beachte die Stimmführung folgender Verbindungen dieses Akkords:



Das Auflösungsbedürfnis des VII und seiner Umkehrungen wird am besten befriedigt, was die bisherigen Verbindungen schon zeigten, durch den I und I_1; auch der I_2 kam einmal vor. Indessen sind vom VII_1 aus auch Fortschreitungen in den VI und VI_1, seltener in den VI_2 beliebt, z. B.:



Welcher Art sind die Freiheiten folgender Auflösungsbeispiele?



Für Moll bleiben diejenigen Verbindungen außer Betracht, in denen durch Transposition übermäßige Sekundenschritte zwischen der 6. und 7. Stufe entstehen.

Musterbeispiele:



Aufgabe. Komponiere ähnliche Beispiele (Sätze und Perioden).

---

2. Der verminderte Dreiklang der zweiten Stufe in Moll.



Der a II bietet das gleiche Akkordbild wie der C VII. Es besteht aber zwischen beiden Klängen ein wesentlicher Unterschied. In Moll darf dieser Akkord nämlich als ein vollwertiger Nebendreiklang, der an Bedeutung dem II in Dur in nichts nachsteht, betrachtet werden. Seine verminderte Quinte besitzt als Dissonanz nicht die Empfindlichkeit einer Septime, sie kann beliebig eingeführt und aufgelöst werden, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß der Akkord unter den üblichen Maßnahmen einer strengen Behandlung am besten wirkt. Nur verdoppeln wollen wir seine Quinte nicht; dafür steht hingegen der Verdopplung des Grundtons, die allerdings den dissonanten Charakter des Akkords verschärft, nichts im Weg. Am vorteilhaftesten nimmt er sich wie der VII mit verdoppelter Terz aus; ebenso wird er wie der VII in der Form eines Sextakkords am häufigsten verwendet. Als Quartsextakkord wirkt er weitaus günstiger als der II_2 in Dur und findet als solcher darum auch entsprechend mehr Verwendung als dieser; dazu kommt, daß er mit der verminderten Quinte im Baß hinsichtlich der Einführung nicht die Behandlungsweise eines Quartsextakkords beansprucht.

Es ist dem Schüler anzuraten, den II nebst Umkehrungen in Dur zu wiederholen und mit seinen akkordischen Anschlüssen nach Moll zu übertragen; Beispiele mit verdoppelter Quinte und übermäßiger Sekunde hat er dabei zu vermeiden. Im übrigen sei er auf die nachstehenden Verbindungen verwiesen.





Aufgabe. Komponiere in allen Molltonarten Sätze und Perioden.

Unsere Künstler.

Katharina Senger-Bettaque.

Lothar Kempter.

Es ist zweifellos, daß sich keine geistige Begabung früher zeigt und entwickelt, als die musikalische." Dieses Wort Ferd. Hillers zeigte sich so recht an Katharina Bettaque, die inmitten und mit der Kunst groß geworden ist. In ihrer Geburtsstadt Berlin empfing sie die ersten musikalischen Eindrücke und in Professor Dorn fand sie einen vorzüglichen Lehrer, der ihr großes Talent mit Liebe pflegte. Dieser gründlichen Ausbildung war es nächst ihrer starken Begabung zuzuschreiben, daß sie in verhältnismäßig jungen Jahren Mitglied der Kgl. Oper in Berlin wurde und bei dem Probesingen mit der großen Leonoren-Arie von Beethoven glänzend bestand. Infolge dieses Sieges trat sie aus dem Opernchore in das Solopersonal der Oper über und von nun an begann für die junge, strebsame Künstlerin ein fortwährendes Ringen und Streben nach höchster Vollkommenheit, denn Vollkommenheit muß das Ziel eines jeden wahren Künstlers sein! Auch für den Künstler ist des Lernens und Arbeitens kein Ende. Ohne fortwährendes Forschen erschließen sich ihm niemals die tiefsten Geheimnisse der Kunst, und wahrhaft Großes zu leisten ist nur dem in sich ganz gesammelten und abgeschlossenen Gemüte möglich. An Ausdauer, Fleiß und strenger Selbstzucht fehlte es Katharina Bettaque niemals; als eine echte und wahre Priesterin der Kunst trat sie an die heiligen Altäre. Und sie brachte dazu auch äußerliche Vorzüge mit: eine sympathische Erscheinung, ein tadelloses Spiel und eine glänzende, weittragende und äußerst modulationsfähige Stimme, die den höchsten Anforderungen gewachsen war. So darf es nicht wundernehmen, daß die junge Künstlerin bei ihrem ersten Auftreten als Agathe im „Freischütz" das etwas kühle Berliner Publikum entflammte. Freilich war es der begeisterten und tatenlustigen Kunstnovizin schwer, neben den großen Sternen der Kgl. Oper so rasch emporzusteigen, wie es ihre kühne Phantasie sich träumte. Daher verließ sie schon nach zwei Jahren die Kgl. Oper in Berlin und wirkte nun in Mainz, Leipzig und Rotterdam und endlich in Bremen, wo sie sich mit dem Direktor des Stadttheaters, Alexander Senger, vermählte. Pamina in der „Zauberflöte", die Gräfin im „Figaro", Desdemona in „Othello", Aida, Mignon, Jüdin, Carmen, Margarete u. a. waren zunächst nun ihre Hauptrollen, die ihrem Namen einen guten Klang in der musikalischen Welt verschafften; auf den zahlreichen Kunstreisen, die sie machte, entfaltete sich ihr großes Talent zu immer herrlicherer Blüte.

Eine neue Epoche in ihrer künstlerischen Entwicklung aber trat ein, als sie zur Mitwirkung beim ersten „Meistersinger"-Festspiel nach Bayreuth berufen wurde, wo man ihr die Rolle der „Eva" anvertraute. Mit so schlichter Innigkeit wußte sie diese deutsche Mädchenfigur darzustellen, daß sie alle Herzen gewann. Die kunstgerechte, stilvolle und bis ins kleinste hinein ausgefeilte Lösung einer so schwierigen Aufgabe war das Fundament, auf dem Katharina Bettaque nunmehr weiterbaute, von dem aus sie emporwuchs zu ihrer jetzigen Größe, die sie befähigt, uns die Frauengestalten der Wagnerschen Dichtung in hoher Vollendung vorzuführen, die sie geradezu zur Wagner-Sängerin ersten Ranges prädestiniert. Ihre „Elsa", „Walküre" und „Isolde" sind von unvergleichlicher Schönheit, von höchstem Glanz und Adel umflossen. Daß sie im Sommer 1894 in den Verband der Münchner Hofbühne eintrat, war ein weiterer glücklicher Umstand für die Künstlerin. Nach dem Scheiden Therese Vogls von der Bühne war eigentlich die letzte große Tradition aus Bülowscher Zeit, was Isolde und Brünnhilde betraf, erloschen. Es war schwer, einen entsprechenden Ersatz zu schaffen und manche Versuche mißglückten. Da trat Katharina Bettaque mit ihrer reifen Künstlerschaft auf den Plan und übernahm als echte und wahre Künstlerin das große Erbe, nachdem sie lange Zeit die Elsa, Sieglinde, Gutrune und Eva gesungen hatte. Die Venus im „Tannhäuser" war die erste hochdramatische Rolle, die ihr anvertraut wurde. Bald darauf erschien sie dann als Brünnhilde und Isolde. Und da erkannte die Kritik fast einstimmig an, daß Frau Senger-Bettaque seit Therese Vogl zum erstenmal den rechten großen Ton wieder getroffen habe und in diesen Wagnerschen Frauengestalten zur vollen Größe emporgewachsen war. In der Tat ist sie auch wie wenig andere zu ihrer Verkörperung geboren. Und trotz aller künstlerischen Arbeit, die hinter ihr liegt, ist die Stimme frisch und geschmeidig und von edelstem Wohlklang geblieben. Ein besonderer Vorzug ist ihre tadellose Aussprache und die innige und lebendige Uebereinstimmung von Wort und Ton, von Mienen- und Gebärdenspiel, wodurch in allen ihren Rollen eine einheitliche, abgeschlossene, ausgereifte und von überwältigender Größe des Stils getragene Kunstleistung entsteht. Ihre impulsive Natur, der gerade die großen, ernsten und tief leidenschaftlichen Rollen am nächsten liegen, vermag zu packen. Mit ihrem Herzblut nährt sie die darzustellenden Gestalten und gibt ihnen eine Seele. In ihren Rollen wird sie zur Dichterin und gehorcht der Inspiration, reißt die Zuhörer mit sich fort und zwingt sie in ihren Bann. Als Beweis ihrer Vielseitigkeit sei erwähnt, daß sie neben den genannten Rollen in München auch die Susanne im „Figaro", die Zerline, Frau Fluth, Recha und Anna (Hans Heiling) sang und sich auch als Konzertsängerin bleibenden Ruhm erwarb. Aus dem Leben der Künstlerin sei noch mitgeteilt, daß sie kürzlich dem Bühnen-Ingenieur Rudolf Klein die Hand zum neuen Lebensbunde gereicht hat. Als Anerkennung ihrer künstlerischen Leistungen wurde sie im Jahre 1897 zur Kgl. bayr. Kammersängerin ernannt. Im Sommer dieses Jahres ist es der Kgl. württembergischen Hoftheaterintendanz gelungen, Frau Senger-Bettaque vorderhand für ein Jahr der Hofbühne in Stuttgart zu verpflichten und die herrlichen Darbietungen, die sie in ihren Gastspielen als „Brünnhilde", „Isolde" und als „Leonore" uns schenkte, lassen ahnen, was Schönes wir von ihr in diesem Spieljahr zu erwarten haben und drängen zu dem Wunsche, daß die große Künstlerin uns dauernd erhalten bleibe.

Stuttgart. **C. Allmendinger.**

* * *

Wenn unsere großen Tondichter und ausübenden Künstler mit besonderer Vorliebe die bekannte Gastfreundschaft der schönen Limmatstadt Zürich in Anspruch nehmen, so geschieht dies wohl kaum allein der landschaftlichen Reize des idyllischen Sees und seiner mit edlen Reben bepflanzten Gestade wegen. Ein stärkerer Magnet übt auf sie eine große Anziehungskraft aus, nämlich die rege Pflege, die man dort von jeher allen Künsten angedeihen läßt, und der deutschen, in der freundnachbarlichen Republik längst heimatberechtigten Tonkunst insbesondere. Vor anderen waren es Richard Wagner und Johannes Brahms, die gern in Zürich verweilten, dort verschiedene ihrer Meisterwerke schufen und damit eine verständnisvolle Anteilnahme fanden. Sie bahnten die intimen Beziehungen an, die nun seit Dezennien die deutsche Schweiz mit unserem Vaterlande auf dem Gebiete der Musikpflege verknüpft. Und Zürich war stets bestrebt, hervorragende Künstler heranzuziehen, welche die Kulturarbeit im Sinne der tonangebenden Meister vollenden konnten. So wurde 1875 Lothar Kempter als erster Kapellmeister an das Stadttheater berufen, ein Musiker, der, wie wenige mit der neuen deutschen Kunst vertraut, dieser selbst wertvolle Werke schenkte. Er ist es, der Zürichs Ruf als Musikstadt ständig mehrte, und bis heute dem dortigen Musikleben den

Stempel seiner Individualität aufprägte; ein liebenswürdiger und bescheidener Mann, ein unermüdlicher Arbeiter und begeisterter, ideal gesinnter Priester der Kunst.

Zu Lauingen in Bayern am 5. Februar 1844 als Sohn eines königlichen Seminarmusikdirektors geboren, drang er schon als Knabe eifrig in das Wesen der Kunst ein und hegte, talentvoll, den innigen Wunsch, der Muse sein Leben zu widmen. Doch der Vater wollte Lothar zum Rechtsgelehrten erziehen und schickte ihn nach beendetem Schulbesuche nach München auf die Universität. Nur zu natürlich war es unter diesen Umständen, daß die Hörsäle der trockenen Wissenschaft den jungen Studenten weit weniger anzogen, als das großzügige Musikleben in Konzerthaus und Theater, wo Männer wie Bülow, J. Rheinberger, Dr. Franz Wüllner, Bärmann u. a. eifrig wirkten. Endlich (1868) traf die elterliche Erlaubnis zum Berufswechsel ein; und damit am Ziele seiner Wünsche angelangt, wählte Lothar Kempter die genannten Künstler zu seinen Lehrern und Beratern. Nach einjährigem Studium an der königl. Musikschule bekleidete der strebsame Schüler schon das Amt eines Solo- und Chor-Repetitors an der Hofbühne, ein Amt, dessen Ausübung ihm jene beispiellose Kenntnis der Literatur, jene Routine verschaffte, die man später so oft an ihm bewunderte. 1871 ging Kempter als Musikdirektor nach Magdeburg, von da nach Straßburg. Sein guter Ruf eilte ihm nach Zürich voraus, wohin man ihn 1875 (wie erwähnt) berief. Oft kam er in die Lage, schmeichelhafte Angebote an erste Bühnen auszuschlagen; Kempter blieb dem ihm lieb und wert gewordenen Wirkungskreise treu und leistete als Leiter der Oper und der Tonhallenkonzerte Großes. 1886 übertrug man ihm auch noch das Lehramt für Komposition an der (1875 von Hegar gegründeten) Musikschule. Die dankbare Stadt aber wußte ihren Künstler zu schätzen und schenkte ihm 1892 das Bürgerrecht.

Kempters Befähigung bewährte sich auf den verschiedensten Gebieten der Kunst. Zunächst gedieh die Oper unter seinem Zepter aufs beste. Speziell fanden Richard Wagners Schöpfungen in dem energischen Kapellmeister einen berufenen Vertreter. „Die Walküre", für die engen Raumverhältnisse des alten (am Neujahrstage 1890 abgebrannten) Theaters meisterlich eingerichtet, hervorragend einstudiert, wurde 1886 in 2½ Monaten 15mal gegeben. Im neuen, schönen Hause am See, das 1891 mit „Lohengrin" eröffnet wurde, kam 1892 (29. Januar) „Tristan und Isolde" heraus. Bald folgten „Die Meistersinger" und zum 25jährigen Jubiläum Kempters „Siegfried". (Wir berichteten damals in der „Neuen Musik-Zeitung" darüber.) Glänzend verlief ein sieben Werke umfassender Mozart-Zyklus (1898/99). Zudem blieb kaum ein bedeutenderes modernes Werk Zürich vorenthalten. In dieser Hinsicht wirkte Kempter geradezu vorbildlich. Götz („Der Widerspenstigen Zähmung"), Ignaz Brüll („Das goldene Kreuz"), Kretschmer („Die Folkunger"), Mascagni, Leoncavallo, Smetana („Die verkaufte Braut", „Dalibor"), Goldmark („Die Königin von Saba"), Floridia („Maruzza"), Reznicek („Donna Diana"), Kienzl, Kurti („Rösli vom



Lothar Kempter.
Phot. Joh. Meiner, Zürich.

Säntis"), Spinelli („A basso porto"), Siegfried Wagner u. a. kamen zu Gehör. Dann gelangten die Tonhallenkonzerte unter Kempter zu Ruf und unbegrenzter Beliebtheit. Um Wagner immer mehr im Volke einzubürgern, verfaßte der Kapellmeister jene 14 Orchesterphantasien über Wagners Werke, die als mustergültige Bearbeitungen alle ähnlichen Arrangements überragen und längst in der ganzen Welt gespielt werden. — Endlich aber schuf sich Kempter auch als Komponist einen geachteten Namen. Seine Lieder und Chorgesangswerke erfreuen sich



Katharina Senger-Bettaque.
Hofphot. Gebr. Lützel, München 1905.

großer Beliebtheit. Sie sind melodiös, warm und kraftvoll empfunden, rhythmisch und harmonisch interessant, stets vornehm. Dem in der Schweiz (vielleicht allzusehr) dominierenden Männerchorgesange schenkte der Meister eine Reihe erstklassiger Werke, denen wir auch auf deutschen Programmen oft genug begegnen. Hervorgehoben seien die preisgekrönte Kantate für Chor und Orchester „Die Murtenschlacht", ferner „Mahomeds Gesang", bei der Einweihung der neuen Tonhalle als Festkomposition aufgeführt, „Meine Göttin". Von a cappella-Chören besitzen wir „Meeresstimmen", „Winterszenen in Polen", „Waldstimmen", „St. Gallus" (durch gesunden Humor hervorragend), zwei feurige Lobgesänge „Rheinwein" und „Mein Moselland", „Dreiklang" und endlich „Vier Gesänge" (op. 23), deren letzte Nummer, „Herr Olaf", als eine der besten Balladen für Männerchor bezeichnet werden darf. Für gemischten Chor schrieb Kempter u. a. „Abendlied", „Im Rosenbusch die Liebe schläft", für Altsolo und Frauenchor „Klage der gefangenen Sklavin" (op. 11 mit Streichorchesterbegleitung). Die Sologesänge bergen viel Schönes. Da sind die Liederzyklen (op. 13 und 15) „Der Liebe Leid und Lust" und „Liebesbriefe", ferner drei Lieder op. 14, zwei humoristische, vielgehörte Lieder (op. 21) und zwei geistliche Gesänge (op. 24) zu nennen. Außerdem stammen verschiedene Gelegenheitsmusiken zu den großen eidgenössischen Festen von Kempter. Es würde jedoch zu weit führen, diese und zahlreiche, zum Teil auf das Gebiet der besseren Unterhaltungsmusik zu verweisende Instrumentalwerke (auch Violinsoli u. s. f.) namentlich aufzuführen. Als Opernkomponist schuf Kempter die hübsche Märchenoper „Das Fest der Jugend" (Text von H. Stegemann), die infolge ihres Melodienreichtums und ihrer prächtigen Instrumentation 1895 (am 12. Dezember) in Zürich eine begeisterte Aufnahme fand, und „Die Sansculottes", die (am 30. November) 1900 zum 25jährigen Jubiläum des Autors als Leiter des Stadttheaters über die Bretter gingen.

Damit ist jedoch die Schaffenskraft des Künstlers noch nicht erlahmt. Seine Musik zum eidgenössischen Turnfest 1903 erregte Aufsehen und noch heute liegen die Zügel der Opernleitung in der Hand des vortrefflichen Musikers und häuft dieser, trotz recht ungünstiger Verhältnisse und mancherlei Intrigen, die auch ihm nicht erspart blieben, neuen zum alten Ruhm der Kunststadt an der Limmat. (Ein fesselndes Lebensbild von Kempter schrieb A. Niggli; veröffentlicht u. a. in der „Schweizerischen Musikzeitung" Gebr. Hug & Co. 1900, Nr. 32 u. f.)

Düsseldorf. **A. Eccarius-Sieber.**

Erinnerungen an Hans von Bülow.

Von Hjalmar Venzoni.

II.

Es ist wenige Minuten vor Beginn einer Opernvorstellung im Hoftheater. Das Orchester hat das Einstimmen beendigt und harrt nun der Ankunft des Leiters. Kurz vor dem Glockenschlage wird die kleine Tür, die an der linken Seite von der Bühne ins Orchester führt, heftig aufgerissen und zugeschlagen. Bülow, in weißen Handschuhen, den Klapphut im Arme, eilt im Laufschritt durch das Orchester, erklimmt mit künstlerischem Schwung den Dirigentensitz und entledigt sich dort des Hutes und der Handschuhe. Alsdann wird der Kneifer aufgesetzt, und Bülow dreht sich nach beiden Seiten um und wirft mit halb geöffnetem Munde Blicke in den Zuhörerraum, die das grenzenloseste Erstaunen auszudrücken scheinen.

Dieses war das regelmäßige Vorspiel der Opernaufführungen, aber was eigentlich Bülows Staunen hervorrief, ist keinem Menschen klar geworden. Die völlig gerechtfertigte Anwesenheit des Publikums konnte es nicht sein, denn auf dieses nahm der Leiter während der Aufführungen nie die geringste Rücksicht, und es kam ihm gar nicht darauf an, einem Sänger, der sich im Zeitmaß versah, eine ironische Bemerkung zuzurufen und dadurch den Unglücksmann vollends in Verwirrung zu setzen. Sein Verhältnis mit dem Solopersonal der Oper war überhaupt nie ganz ungetrübt. Sangeskünstler pflegen ja im allgemeinen keine großen musikalischen Helden zu sein (von wohlbekannten rühmlichen Ausnahmen selbstverständlich gänzlich abgesehen), und Schreiber dieses hat oft die persönliche Erfahrung gemacht, daß die Begriffe von Intervall, Dreiklang, Zusammenstellung der Tonleiter usw. für sie nicht vorhanden sind. Als Beispiel möchte ich einen ehemals wohlbekannten Sänger anführen, dessen großartige Darstellungsgabe fast unübertrefflich war. Der trat einmal während einer Opernprobe an das Dirigentenpult und äußerte den Wunsch, eine bestimmte Arie etwas tiefer singen zu können, und antwortete auf die Frage des Leiters, wie tief er zu transponieren wünschte: „einen Viertelton". Ich möchte Ihnen doch dann lieber einen „Achtelton" vorschlagen, meinte darauf der Dirigent. Der Sänger erwog diesen wichtigen Fall einige Augenblicke in aller Gründlichkeit und äußerte dann im Brustton der Ueberzeugung: „Nein, in diesem Falle würde mir die Arie zu tief liegen, ich bitte „nur" um einen Viertelton!" Unglaublich, aber wahr! — Es ist schon häufig vorgekommen, daß gerade bei Angehörigen der weniger gebildeten Stände das prachtvollste Stimmmaterial durch einen Zufall entdeckt wurde. In früheren Jahren wurde nun sowohl von den italienischen Altmeistern der Sangeskunst wie von deren Epigonen die Stimme einer langen und äußerst sorgfältigen Schulung unterworfen und auch die persönliche wie fachwissenschaftliche Ausbildung nicht vernachlässigt. Vier bis fünf Jahre des Studiums hielt man für nötig, und das mit vollem Rechte, denn nur durch dieses lange, ebenso anhaltende wie ruhige Studium mit völliger Vermeidung jeder rohen Anstrengung des Organs, erlangten die alten Sänger jene Vollendung in der kunstgerechten Behandlung und Verwendung ihrer Stimmittel, die ihnen dann auch bis ins hohe Alter treu blieb. Auch waren die Sänger derart musikalisch durchgebildet, daß die damaligen Komponisten (bis auf Mozart) die Anwendung der sogenannten „Manieren" im Gesange den Künstlern völlig überließen, also diese in ihren Kompositionen nicht ausschrieben. Unter „Manieren" verstand man im allgemeinen Sinne des Wortes alle Verzierungen der melodischen Hauptnoten, oder die verschiedenen Arten der Figuren, die aus den mannigfaltigen Vermischungen der harmonischen Nebennoten, der durchgehenden und Wechselnoten mit den Hauptnoten der Melodie zum Vorschein kamen.

In neueren Zeiten geben sich leider nicht alle Sangesbeflissene so gründlichen Studien hin, wie es früher üblich war, und wird gar bei einem Wagenlenker oder Waldwärter ein hohes C entdeckt, so können diese Unglücklichen dem Schicksale nicht entgehen, nach möglichst kurz bemessener (weil sonst zu kostspieliger) Dressur als Postillon oder Sigmund das Publikum entzücken zu müssen, beziehungsweise „das Haus in einen Weihetempel der Kunst zu verwandeln!!" Man wolle nun nicht einwenden, daß die enormen Anstrengungen, die Komponisten der neueren Zeit der Stimme zumuten, die Hauptursachen des schnellen Verbrauches wären. Völlig zugestanden, daß die alten Komponisten keine Stimmörder waren, aber wir haben doch gar viele Beispiele, wie wirkliche kunstgebildete Sänger den Anforderungen neuer Tonsetzer bis in ihr höheres Alter mit ungeschwächten Kräften gerecht zu werden vermögen. Joseph Tichatschek verließ 1870 als „älterer junger Mann" von 63 Jahren die Hofbühne in Dresden, deren Zierde er 32 Jahre hindurch war. Masaniello, Prophet, Eleazar, Rienzi, Tannhäuser und Lohengrin waren die Glanzrollen, in denen er auch als bejubelter Gast an auswärtigen Hofbühnen glänzte. Dr. Gunz wirkte 27 Jahre als hochgeschätzter lyrischer Tenor am Hoftheater zu Hannover (zu seinen Glanzrollen zählte auch Loge im Rheingold), und der vortreffliche Franz von Milde wirkt seit 1878 als „Meistersinger". Dieses sind nur einige herausgegriffene Beispiele, und von Damen sei an Frau Lilli Lehmann erinnert.

Wenn Bülow nun der dienstliche Verkehr mit den Bühnenkünstlern größere Umständlichkeiten verursachte, als der Verkehr mit dem Orchester, so lag das wohl einerseits daran, daß nicht alle durchweg die musikalische Schlagfertigkeit besaßen, um sich mit der erwünschten Schnelligkeit in neue Intentionen einzuleben; anderseits darf aber auch nicht außer acht gelassen werden, daß man bisher an eine völlig ruhige Direktion gewöhnt war und sich trotz bestem Willen nur sehr schwer in die rücksichtslose Eigenart des neuen Leiters hineinfinden konnte. Streng genommen ist Ruhe, unerschütterliche Ruhe die Kardinaltugend eines Operndirigenten, und die Sänger müssen felsenfestes Zutrauen zu der völlig sachlichen Führung des Dirigentenstabes haben. Dieser soll stets bereit sein, ihnen bei in unvermeidlicher Erregung etwa eintretenden kleinen Zwischenfällen eine sichere Stütze zu gewähren. Dieses beruhigende Zutrauen konnten die Sänger aber leider nicht haben, im Gegenteil, sie waren sich keinen Augenblick vor einer Eskapade sicher. Zum Beispiel fühlte sich Bülow einmal veranlaßt, während einer Opernaufführung plötzlich das Taktschlagen einzustellen, dem Orchester unterhalb des Dirigentenpultes die nötigen Winke zu geben, und somit den Sänger auf der Bühne in eine völlig hilflose Lage zu versetzen. (Tatsächlich vorgekommen!) Der Grund dieses Vorkommnisses soll eine völlig harmlose Aeußerung des Sängers gewesen sein, welche Bülow sofort hinterbracht, von diesem falsch aufgefaßt wurde und so seinen heftigen Zorn entfachte, der sich, unbekümmert um Zeit und Ort, über das Haupt des vermeintlichen Missetäters entlud. Dieser war aber ein Mann von enormer Geistesgegenwart und konnte seine Arie glatt zu Ende führen, und selbst durch die ihm zugeworfenen Basiliskenblicke vermochte Bülow seine liebevolle Absicht, den Sänger außer Fassung zu bringen, nicht auszuführen. Zwar hatte Bülow durchaus nichts dagegen, wenn die Sänger in seiner Gegenwart ihre Kunstanschauungen von sich gaben, nur war es für die Betreffenden äußerst vorteilhaft, wenn diese Anschauungen sich mit den seinigen im reinsten Unisono befanden.

Bei Gelegenheit einer Soloprobe machte der Meister die Mitteilung, daß die Einstudierung der Oper „Benvenuto Cellini" von Hector Berlioz in Aussicht stünde, und sprach sich in begeisterter Weise über den französischen Tonheros und seine Werke aus. Der anwesende Heldentenor Anton Schott fühlte sich daraufhin veranlaßt, seine gegenteilige Ansicht offen zum Ausdruck zu bringen. Direkt wurde nun zwar nichts darauf erwidert, nur gab der stets Schlagfertige Herrn Anton Schott die feste Versicherung, daß er, Bülow, von der Waffe der Artillerie nicht die blasseste Ahnung habe. Zum Verständnis dieser Malice muß hervorgehoben werden, daß Anton Schott württembergischer Hauptmann der Artillerie a. D. war. Was große Kollisionen nicht vermocht hatten, bewirkte dieser applizierte kleine scharfe Biß, der die Grundursache zu dem späteren Rücktritt des streitbaren Reiters werden sollte.

In Proben von bisher ganz unbekannter Häufigkeit und Zeitdauer suchte Bülow mit Aufgebot seiner ganzen eisernen Zähigkeit die Oper in seinem Sinne zu reformieren, und schwere Zeiten brachen für die gesamten Mitglieder der Bühne an, während für die Herren im Orchester die Sache nicht ganz so arg wurde. Es ist nämlich ebenso merkwürdig wie lehrreich, welch unendliches Feingefühl die Herren Musici zu entwickeln vermögen, wenn es sich darum handelt, kleine persönliche Schwächen der Herren Vorgesetzten zu erspähen und diese schlauerweise im eigensten Interesse zu verwerten. Gar bald hatte man denn auch glücklich entdeckt, daß es Bülow durchaus nicht kümmerte, wenn im Laufe der Opernproben die Herren vom Orchester sich allmählich etwas verkrümmelten. Bei der Ouvertüre mußten natürlich noch alle Hände an Deck sein, aber diese wurde, wie üblich, schon beim Anfang der Proben studiert und dann vor der Generalprobe nicht wiederholt, auch wurde, wenn erforderlich, der ganze Orchesterpart allein vorausprobiert, so daß Bülow, bei der bewährten künstlerischen Schlagfertigkeit der schon von alters her hochberühmten und mustergültigen Korporation, diese bei den gemeinsamen Proben mit den Bühnenmitgliedern in vollkommenster Weise seinen Wünschen unterworfen hatte. Somit konnte sich Bülow während der Opernproben voll und ganz den Vorgängen auf der Bühne widmen, und während er dieses in intensivster Weise besorgte, verschwand vom Streichkörper sachte Mann für Mann, bis jedes Pult nur mit einem Spieler besetzt war. Dieser wurde dann nach geraumer Zeit von seinem treuen Stimmkollegen abgelöst, und wurde dieses hübsche Wechselspiel zur Freude und Zufriedenheit der Beteiligten andauernd wiederholt.

Zuweilen ereignete es sich aber, daß nach allen Mühen der Neueinstudierung die Oper doch nicht am bestimmten Abend herauskam, und dafür eine kleinere Spieloper unter Herners Leitung eingeworfen werden mußte. So sollte denn nach vielen vorausgegangenen Proben der „Fliegende Holländer" in neuer Auftakelung vom Stapel gelassen werden, indessen wurde diese Absicht infolge der plötzlich eintretenden „Unpäßlichkeit" eines Sängers zu Wasser! Das äußerst zahlreich erschienene Publikum, dem als Ersatz der Genuß von „Fra Diavolo" geboten werden sollte, befand sich in recht verdrießlicher und mißmutiger Stimmung, die durch den Anblick von Bülow, der, den verbissensten Ingrimm zur Schau tragend, einsam in der Intendanturloge kauerte, um nichts verbessert wurde. Die Ouvertüre ging wirkungslos vorüber, die Handlung war ohne besondere Teilnahme des Publikums bis zu dem Zwiegesang zwischen Zerline und Fra Diavolo fortgeschritten, und nunmehr traten dessen beide verkappte Spießgesellen (Berend und Bollmann) vorschriftsmäßig in Aktivität. Der herbeieilende Wirt der Osteria mustert die beiden fragwürdigen Gesellen mit mißtrauischen Blicken; und es hat nun der eine der Banditen (Berend) auf das Befragen des Wirtes die Antwort zu geben: „Wir sind fromme Pilger". Und jetzt war für den geistvollen Julius

Berend (schon damals der „alte Berend") der geeignete Moment gekommen, durch seinen glänzenden und zündenden Witz, der stets den Nagel auf den Kopf traf, die schwierige Situation zu klären und die Wolken des Unmutes zu verscheuchen. Auf die Frage des wissensdurstigen Wirtes nach der Herkunft gab Berend, indem er sich nach dem grollenden Bülow wendete, mit Stentorstimme die packende Antwort: „Wir sind zwei schiffbrüchige Matrosen vom fliegenden Holländer!!" Wie elektrisiert sprang Bülow auf von seinem Platze, sein Händeklatschen gab das Signal zu einem donnernden Applaus, und seine dröhnenden Lachsalven mischten sich mit den schallenden Heiterkeitsausbrüchen des Hauses! Die Stimmung des Abends war gerettet, der Kontakt zwischen Bühne und Haus hergestellt, und mit frohem Behagen verfolgte das Publikum den weiteren Verlauf der Handlung. Hinter der Bühne nahm dann Bülow noch Gelegenheit, Berend für sein wohlgelungenes Extempore seine größte Anerkennung auszudrücken. Auch nach der langwierigen Einstudierung der Oper „Das Leben für den Zar" versagte kurz vor der Aufführung der Vertreter einer Hauptrolle wegen plötzlicher Heiserkeit. An irgend einen Ersatz war wegen der ganz fremden Oper natürlich nicht zu denken, aber trotzdem setzte Bülow die Aufführung an dem bestimmten Abend mit aller Gewalt durch, und der Sänger mußte auf die Bühne! So erlebte das staunende Publikum den seltsamen Vorgang der Erstaufführung einer Oper, in der einer der Hauptdarsteller keinen Ton von sich gab, was zum Verständnis der Handlung gewiß nicht das mindeste beizutragen vermochte. Eigentlich war es recht schade, daß bei dieser Gelegenheit nicht die gesamten Darsteller absagten, denn dann hätte Bülow, um seinen Eigenwillen durchzusetzen, gewiß das hochinteressante Experiment vollführt, die Oper — ohne Darsteller aufzuführen, vielleicht selbst am Pulte die Gesänge markiert, und somit Gelegenheit geboten, auch als Sänger geschätzt zu werden!

Eingehendes Interesse widmete Bülow auch dem Chorpersonal, das auf verwendbare solistische Kräfte eingehend geprüft wurde. So konnte z. B. die Neuerung gemacht werden, die Strophen des schönen Brautliedes im letzten Akt vom „Freischütz": „Wir winden dir den Jungfernkranz" nicht, wie sonst üblich, von einer Solistin, sondern abwechselnd von Damen des Chores singen zu lassen. Ein kleines Tenorsolo im zweiten Aufzuge des „Propheten" sollte auch von einem Herrn vom Chor aufgeführt werden, doch war es einem solchen während einer Probe nicht möglich, den Beifall des Leiters zu ersingen. (Es muß bemerkt werden, daß solche solistischen Leistungen ein kleines Extraspielhonorar eintrugen.) Bülow griff nun in die Tasche und zog ein Geldstück heraus, welches er dem Choristen geschickt über die Bühne hin zurollte mit den Worten: „Hier haben Sie Ihr Spielhonorar, aber nun machen Sie schnell, daß Sie fortkommen; Herr Chordirektor, ich bitte, einen anderen Sänger!" Es mußte eine ganz besondere Ursache haben, daß die Herren Chortenöre an jenem Morgen stimmlich so schlecht disponiert waren! Der zweite Tenor schnitt noch schlechter ab als der erste, und wiederum rollte ihm Bülow das Spielhonorar zu und jagte ihn von dannen. Nun wurde der dritte Tenor nach dem Singstuhl geschleift, um sein: „Holla, schenkt ein, bringt Wein" anzustimmen! Dieses kam recht kläglich heraus, der Arme war wohl heiser. Schon schien es, als ob Bülow wieder in die Tasche langen wollte, schon verklärte ein freudiges Aufleuchten das Antlitz des Solisten wider Willen, als der Leiter sich anders besann, den Kneifer zurecht rückte und sich seinen Mann genauer betrachtete. Diese Prüfung schien zu Bülows Zufriedenheit auszufallen, denn er ergriff wieder den Dirigentenstab und probierte die betreffende Solostelle unter Anwendung von passenden und aufmunternden Redeblüten mit einer derartigen Gründlichkeit, daß dem unglücklichen Solosänger der Angstschweiß ausbrach, was allerdings die angenehme Folge hatte, daß seine Heiserkeit sich besserte und er imstande war, Töne von der gewünschten Stärke und Schönheit herauszuschmettern, worauf er dann die Stätte „seines Triumphes" verlassen durfte. Bülows Hand fuhr aber nicht wieder in die Tasche!

Der Chor wagte übrigens mal eine kleine offene Revolte gegen seinen Meister und Herren. Es wurde im Konzertsaal eine Singprobe zu einer Oper abgehalten; die Solisten befanden sich auf dem Podium, der Chor saß im Saal. Es ist dem Schreiber nicht bekannt, was die Ursache der besonderen Erregung war, kurzum, der Chor hatte einen sogenannten „falschen Hals" gekriegt und brachte seinen Mißmut dadurch zum Ausdruck, daß man zunächst im zartesten Pianissimo ein sanftes Scharren mit den Füßen anhob, das sich im wohlgelungenen Crescendo bis zum Fortissimo steigerte! Das zornige Aufbrausen des Leiters versagte dieses Mal aber ausnahmsweise seine Wirkung; das Scharren dauerte fort, und wer kann wissen, wie die Sache geendet hätte, wenn nicht der von dem Konflikt benachrichtigte Herr Intendant in den Saal geeilt wäre und die Revoltierenden mit sofortiger Entlassung unter Verlust des Pensionsanspruches bedrohte! Dieses half, der Chor erinnerte sich seiner Pflicht und wurde wieder artig und manierlich.

Von den Bühnenkünstlern mag es wohl einzig und allein die damalige Primadonna Frau Z. gewesen sein, die sich zunächst der ungetrübten Sympathie von Bülow zu erfreuen hatte. Er erwies ihr kleine persönliche Aufmerksamkeiten und war ihr gegenüber als Dirigent von wohltuender Ruhe. Bei ihrem Auftreten in einem Abonnementkonzert wurde sie sogar von Bülow am Arme in und aus dem Saal geführt und er selbst, eine seltene Auszeichnung, begleitete ihr die Gesänge am Flügel! Trotzdem wurde die Dame als Konzertsängerin vom Publikum ziemlich abgelehnt, von Bülow aber nach dem Konzert mit den folgenden Worten getröstet: „Sie haben prachtvoll gesungen, gnädige Frau, aber es war kein Publikum, sondern ein Pöblikum!" (Bülows eigene Worte!) Die Sympathien des Meisters für Frau Z. waren jedoch, unbekannt warum, nicht anhaltend, wie es eines Abends deutlich zum Ausdruck kommen sollte. Frau Z. sang Jessonda in der gleichnamigen Oper, und im Larghetto der bekannten Arie vermochten ihre Koloraturen mit dem Taktstock nicht gleichen Schritt zu halten. Da, ein scharfer Schlag des Stabes nach links, und die Scherben der einen Lampe des Kapellmeisterpultes flogen den Nächstsitzenden um die Köpfe, ein zweiter Schlag nach rechts, und die andere Lampe teilte dasselbe Schicksal der Vorgängerin. Das sonst so geduldige Publikum wurde durch diesen Vorgang gewaltig erregt, und deutliche Zeichen von Mißbilligung machten sich geltend. Dies veranlaßte Bülow, als er vor Beginn des nächsten Aktes im Orchester erschien, nach allen Seiten Pfeilblicke in das Publikum zu senden, welches dadurch so verblüfft wurde, daß die drohende Demonstration unterblieb.

Die Sängerin verließ bald darauf die Bühne und vermählte sich. Als nach der Trauung der Wagen der Gatten vor Kastens Hotel angelangt war, befand sich Bülow gerade auf der Terrasse vor dem Theater und zwar solo. Er schien in bester Laune, lachte fröhlich und gestikulierte lebhaft mit den Armen. Als die ehemalige Primadonna am Arme des Gatten das Hotel betrat, soll sie gar wohlgemut eine Stelle aus einem hübschen Liede leise gesummt haben und diese lautet: „Schau, schau, wie der Hans sich quält, schau, schau, lieber kleiner Hans!"

Mittlerweile hatten sich die Mitglieder des Theaters, die Bülows Autokratenherrschaft (wie sie es nannten) gerne stürzen wollten, zusammengeschlossen, um, vereinte Kräfte führen zum Ziel, den Allgewaltigen mal Mores zu lehren. Trotz aller Vorsicht der Verschworenen erhielt Bülow aber doch von ihren freundlichen Absichten genaue Kunde. Wenn man die Vorgänge in der letzten „Lohengrin"-Probe, die Bülow leitete, erwägt, so scheint Schott, der Bülow die Malice mit der Artilleriewaffe niemals vergessen konnte, einer der Hauptmacher gewesen zu sein; wenigstens entlud sich gerade über sein Haupt in jener verhängnisvollen Probe Bülows grimmigster Zorn. Aber auch Schott gab bei dieser Gelegenheit Proben von enormer Lungenkraft und legte seiner Kommandostimme nicht den geringsten Dämpfer auf. Bei diesen Zusammenstößen von elementarer Gewalt solle sich nun Bülow statt der Bezeichnung „Schwanenritter" einer weit weniger salonfähigen Umbildung dieses Ausdruckes bedient haben. Eine nach diesen bedauerlichen Vorfällen eingeleitete amtliche Untersuchung vermochte zwar direkt Belastendes nicht festzustellen, jedoch fühlte sich der Meister durch die Vorgänge so verärgert, daß er um seine Entlassung einkam, die ihm dann auch, da in Anbetracht der herrschenden gegenseitigen Erbitterung an ein ersprießliches künstlerisches Zusammenwirken nicht mehr zu denken sei, gewährt wurde.

Und so schied eine der markantesten Kunstgrößen, die je dauernd in Hannover gewirkt! Die Epoche seiner Tätigkeit dort gehört der Kunstgeschichte an. Niemals wieder wird ein ähnliches hochinteressantes, künstlerisches Wirken ermöglicht werden können, weil die Voraussetzungen dafür wohl nie wieder zusammentreffen werden. Einerseits war Bülow wohl der größte Kenner und erfolgreichste Vorkämpfer der Wagnerschen Kunstrichtung, die er in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister in München seinerzeit zum Siege führte, und dabei ein Offenbarer der reinen klassischen Tradition, wie er wohl nicht wieder ersteht. Aber kann man sich diesen kampfesfrohen Riesengeist höheren, direkten Befehlen sich gehorsam und willig unterordnend wohl vorstellen? Nie und nimmermehr! Anderseits die edle Persönlichkeit des damaligen Chefs, der, selbst hochberühmter, ausübender Künstler und ganz hervorragender Komponist, in Bülow nicht den Untergebenen, sondern den intimen Freund und Kunstgenossen sah, und ihm somit völlige Freiheit des Handelns gewährte. Und was hat der Gewaltige in dieser ungebundenen Freiheit für musikalische Großtaten vollbracht! Die Aufführungen von „Benvenuto Cellini" und „Das Leben für den Zar", die stilgerechte Neueinstudierung der Wagnerschen Werke, die unvergeßlichen Genüsse, die er in den Konzerten als Leiter und ausübender Künstler gewährte, und dieses in einer verhältnismäßig so kurzen Zeitdauer und an der Spitze einer Künstlerschar, die, wenn ja auch an und für sich ganz vorzüglich, so doch zunächst seinen Intentionen teilweise völlig fremd gegenüberstand. Mögen wir uns der mannigfaltigen Eskapaden an mehr oder weniger passenden Stellen, ohne welche Attribute man sich Bülow ja überhaupt nicht vorstellen kann, mit humorvollem Behagen erinnern, aber lassen wir uns durch diese das erhabene Bild von dem Auserwählten im Reiche der Tonkunst, von dem reinen Genius, der uns so viele überirdische Klangschönheiten erlauschen ließ, nicht trüben, und mögen die Hannoveraner nie vergessen, von dem entschlafenen Heros mit Stolz zu sagen: „Er ist auch der Unsrige gewesen!" —

Bülows Nachfolger war bekanntlich Ernst Frank. Dieser, ein sehr feinsinniger Künstler, war auch der Rede gar mächtig, und wenn er zwar nicht den kaustischen Witz besaß, den Bülow sein eigen nannte, so wußte er diesen Mangel durch die ungeschminkteste bajuvarische — hm! na ja! sagen wir „offene Geradheit" in wirkungsvollster Weise zu ersetzen. Zu Bülows altem Widersacher, Anton Schott, fühlte sich Frank mit einem gewissen „kalten Haß" innigst hingezogen. Schott vermochte seiner „offenen Geradheit" auf die Dauer nicht zu widerstehen. Schauder erfaßte ihn, er konzentrierte sich rückwärts und nahm seine Entlassung.

Noch einmal sollte aber Bülow aus der Ferne auf den Gang einer Hannoverschen Theaterangelegenheit einen einschneidenden Einfluß ausüben. Es war die Einstudierung der „Walküre" geplant; an einer gewissen Stelle machte sich starkes Bedenken gegen das Verhalten des geschwisterlichen Paares geltend. Nun liegt es uns ja vollkommen fern, etwa behaupten zu wollen, daß dieses sich in Hundings Hütte eines honetten, einwandfreien und musterhaften Benehmens befleißigt. Im Gegenteil — nein im Gegenteil, es entwickelt da ganz individuelle und glücklicherweise durchaus nicht landesübliche Anschauungen. Aber aus diesen Anschauungen entspringen ja eben die folgenden, äußerst langwierigen Konflikte zur ganz besonderen und aufrichtigsten Freude der Herren Orchestermitglieder. Die gewisse Stelle befürchtete jedoch, daß durch das eigenartige Verhalten der Geschwister dem Hannoverschen Publikum großes Aergernis bereitet werden könnte und war ernstlich gesonnen, dieses deshalb in einen braven Vetter und in eine sittige Cousine umwandeln zu lassen.

Wir sind zwar der Ansicht, daß der Hannoveraner durchaus nicht hyperzimperlich veranlagt ist und sozusagen schon einen kleinen Puff vertragen kann, und Ernst Frank war derzeit genau derselben Meinung und verfocht diese mit größter Zähigkeit. Schließlich einigten sich die Parteien dahin, Bülow als Schiedsrichter anzurufen, und dessen Urteil sollte dann maßgebend sein. Sofort wurde Bülow mittels Depesche der Sachverhalt zur Entscheidung unterbreitet und die Depesche schloß mit ungefähr folgenden Worten: „Frank meint, wir würden uns durch die beabsichtigte Umwandlung der Personen blamieren; sollte das der Fall sein?"

Bülows Antwort war ein Muster von Kürze, Klarheit und Faßlichkeit. Sie enthielt nur ein einziges Wort und dieses lautete:

„Unsterblich!!!"

Das steinerne Theater in Hellbrunn bei Salzburg.

Von Dr. **Roderich von Mojsisovics.**

Zu den bemerkenswertesten kulturgeschichtlichen Denkmälern der reizenden Umgebung der Mozartstadt Salzburg gehört das Lustschloß „Hellbrunn". Abseits vom Weltverkehr liegt es an der Salzburg-Berchtesgadener Straße, ganz in der Ebene. Heute ist es im Besitz des Kaisers von Oesterreich, der es der Oeffentlichkeit erschließen ließ, ursprünglich gehörte es den Salzburger Erzbischöfen. Betreten wir den herrlichen, durch seine Wasserwerke und Gruppen mechanischer Figuren (Wasserbetrieb) berühmten, nach französischem Muster angelegten Schloßpark, so fühlen wir uns in die Blütezeit des Barock zurückversetzt. Marcus Sitticus ließ den Bau Hellbrunns 1613, also bald nach seinem Regierungsantritte, beginnen. Bereits in 13 Monaten waren das Schloß und die Wasserwerke (Grotten — teilweise geschmückt mit Bildern Solaris und Mascagnis —) vollendet. Im rückseitigen Teile des Parkes liegt das steinerne Theater. Hier befand sich ehedem auch ein Tiergarten, in dem vor allem Steinböcke, die Lieblingstiere des Erzbischofs, gehegt wurden.[1] Das Theater ist direkt in den Felsen ausgehöhlt — doch scheint eine Schlucht an der Stelle schon bestanden zu haben —, teilweise aber auch aus mächtigen Quadern erbaut: es macht in seinen gewaltigen Dimensionen, mit seiner phantastischen Szenerie auf jeden Beschauer einen überwältigenden Eindruck. Wir geben eine Abbildung nach einer vom Zuschauerraume aus aufgenommenen Photographie. (Ein zweites Bild davon ist dem Adolf Bekkschen Artikel „Literatur Salzburgs" in der „Oesterreichisch-Ungarischen Monarchie", Band Oberösterreich und Salzburg, nach einer Zeichnung Ludwig Hans Fischers beigegeben.) Ich erwähne es deshalb, weil darauf auch das den Zuschauerraum vom Parke abtrennende Felsentor abgebildet ist. Betrachten wir unsere Abbildung, so gewahren wir links[2] oben erwähnte Schlucht, von der eine Stiege in den vorderen Teil des Parkes und ein Felsengang in den rückwärtigen Raum der Bühne führt. Diese besteht aus drei Teilen: ebenerwähntem Raum, wo die auftretenden Schauspieler 2c. zu warten hatten, einer die ganze Breite des Bühnenraumes ausfüllenden phantastischen Felsgruppe und einem bis zum Proszenium sich ausdehnenden ebenen Raum. Die wahrscheinlich als Naturdekoration in Verwendung gelangte Felsgruppe ist von einer Anzahl von Gängen, Höhlungen und Fensterchen durchzogen. Rechts und links führt eine kleine Treppe in den hintersten Teil; die rechts befindliche führt nach vorne zu bis zum Zuschauerraum. Die „Handlung" kann sich also nur in dem vordersten Teile abgespielt haben, denn auf dem Felsen können Personen nur bei Tableaus und Schlußkomparserien Platz genommen haben, da der Raum zu eng ist, um einer größeren Personenzahl freie und ungefährdete Bewegung zu gestatten. In der Höhe der Felsdekoration gewahren wir an den Wänden des gesamten Bühnenraumes rechts und links in gleicher Höhe in den Stein ausgehauene Löcher; sie werden vielleicht zur Aufnahme von Stützbalken irgendwelcher Gerüste (für einen Vorhang oder eine Art Schnürbodeneinrichtung?) gedient haben.

[1] Oesterr.-Ungar. Monarchie, Bd. Oberösterreich und Salzburg.
[2] Rechts und links vom Beschauer.

Rechts im Zuschaueraume (auf dem Bilde nicht mehr ersichtlich) sind wieder ähnliche Spuren zu bemerken; vielleicht war hier eine Galerie für die Zuschauer?

Welchem Zweck diente nun das Felsentheater? Was wurde hier aufgeführt?

Die spärlichen, mir zugänglich gewesenen Notizen mögen hier folgen.

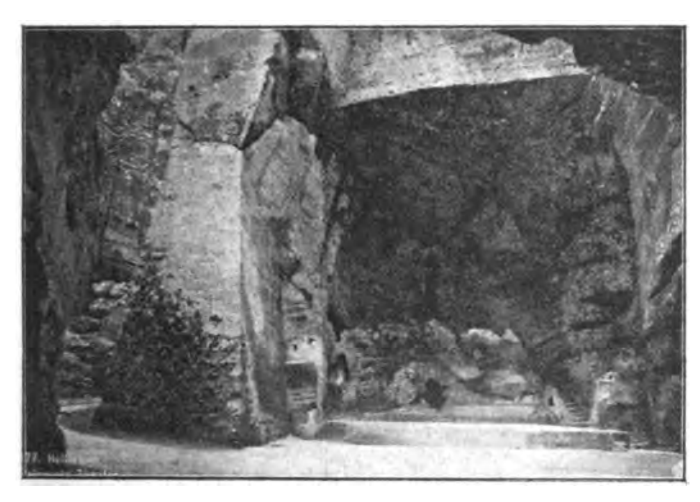
Ein alter Chronist (Düchher[1]) erzählt: „Dieser Erzbischof hat sich sonderlich mit Music, Comedien, Mumerey vnd Aufzügen belustigt, welches er auch in Geistlichen Sachen sehen lassen." Ein moderner Schriftsteller (Adolf Bühler[2]): „Dort (in Hellbrunn) erholte man sich beim heiteren Spiel der Muse von den Anstrengungen geistlicher Askese, führte Schäferspiele vnd Operetten auf vnd vergnügte sich an allerlei Mummenschanz." Adolf Bekk[3]: „Hier wurden bei festlichen Anlässen Pastorale und Opern aufgeführt, so am 27. August 1617 zu Ehren fürstlicher Gäste aus Baiern ‚die künstliche Aktion von der heiligen Blutzeugin Christina, ein Fürtreffliches Werk, dergleichen, weil Salzburg gestanden, nie gehalten worden.'" Marx Sittich wird selbst als ein vortrefflicher Dichter gerühmt[4]; er hatte ein eigenes sehr schön und kunstreich ausgestattetes Theater, wo italienische Komödien aufgeführt wurden.

Bevor wir uns weiter mit der Vergleichung der Notizen befassen, eine Zwischenbemerkung. In den beiden letzten Zitaten kommen Ausdrücke wie Operetten, Opern vor. Die Zeit, von der gesprochen wird, ist 1613—1619. Bekanntlich fällt die Erfindung der Oper in das Jahr 1594; erst 1600 fanden diese ersten Florenzer Versuche eine Nachfolgerschaft. Bis heute ist es nicht erwiesen, daß vor 1627 (Aufführung der Opitz-Schützschen „Daphne" in Torgau) eine deutsche Oper geschrieben wurde; und selbst wenn die Oper eine italienische gewesen wäre, gibt es bis dato keinen Anhaltspunkt, daß vor Monteverde, dem ersten genial veranlagten Musiker, eine „italienische Oper", wenn man diese florentinischen Versuchsprodukte überhaupt so nennen kann, nach dem Auslande exportiert worden wäre. Und gar erst der Ausdruck Operette! Wann kam der auf (kaum vor 1770)! Wenn doch die Herren Historiker (inklusive Literatur- und Kunsthistoriker) die strenge Begriffsbezeichnung (Nomenklatur), die sie in ihrer Wissenschaft verwenden und mit Recht fordern, auch der Musikwissenschaft zuteil werden ließen! Bühlers Buch wie die Oesterreichisch-Ungarische Monarchie werden viel gelesen, so kommt es dann, daß sich das Laienpublikum durch derartige ganz unstichhältige Behauptungen falsche Vorstellungen macht. Wenn von einem Theaterstück mit Gesang und Tanz die Rede ist, nennt man es geschwind Oper oder Operette![5]

Um auf unsere Notizen zurückzukommen, so ist die erste (von Bühler zitierte) so allgemein gehalten, daß sie wohl der allgemeinen Charakterisierung dienen, jedoch nicht direkt auf Hellbrunn Anwendung finden kann. Woher Bühler und Bekk ihre Notizen über Opern und Operetten (ja auch über Pastorale — Schäferspiele[6]) sich geholt haben, geben beide Gewährsmänner leider nicht an. Daß Bekk ein religiöses Schauspiel anführt, und die nähere Bezeichnung des, dem ganzen Charakter des Parkes mehr entsprechenden „Pastorale" unterläßt, ist wohl ohne Zweifel hauptsächlich aus Autoritätsrücksichten zu erklären. Auf meine an kompetenten Stellen, in dem Archive der k. k. Landesregierung (das die Akten zum größten Teil besitzt) und im städtischen Museum Salzburgs, woselbst über alle kunst- und kulturgeschichtlich nur im entferntesten revelanten Salzburgensia Register geführt wird, gestellten diesbezüglichen Anfragen wurde mir die Antwort zuteil, daß bis dato kein Aktenstück u. dergl. gefunden wurde, noch sonstige Notizen bekannt geworden, die näheren Aufschluß über die Verwendung des Steintheaters („Repertoire", Leitung 2c.) geben könnten. Nicht ausgeschlossen sei es jedoch, daß sich im k. u. k. Staatsarchive in Wien oder in der k. bayerischen Staatsbibliothek in München, wo sich ein Teil der Akten befindet, noch ein bisher unbekannter Faszikel vorfindet, der da Aufschluß geben würde. Die der Zeit angehörigen Aufzeichnungen enthalten nur Gehalts- und Pensionsrechnungen der Musiker. Herrn Alphons Haupolter, Kustos am Salzburger Museum, sei hier für seine freundlichen Mitteilungen gedankt. Er sprach auch die Vermutung aus, daß das nur um weniges ältere Naturtheater[7] im Parke des Mirabellschlosses (erbaut 1607—1609 als Lustschloß Altenau) damit im Zusammenhang stehe. Es ist ja mehr als wahrscheinlich, daß die Nachfolger Marx Sittichs alle Spuren von dessen freier Lebensauffassung zu verwischen gesucht, und daß einfach derartige Aufzeichnungen (sowie etwaiges Rollen- und Notenmaterial?) vernichtet wurden. Interessant wäre es immerhin zu erfahren, in welcher Sprache dort gespielt wurde (möglicherweise italienisch, s. o.) und ob Gesang (wahrscheinlich mehrstimmig — Pastorale mit mehrstimmiger Madrigalmusik waren ja im ganzen 16. Jahrhundert an den italienischen Höfen beliebt —) dabei in Verwendung kam, oder ob die Musiker lediglich Fanfaren und Intraden spielten. Wären dagegen hier oder in anderen Gegenden Deutschlands,

[1] P. 283.
[2] „Salzburg und seine Fürsten", S. 102.
[3] A. a. O. Leider ohne jeden Literatur- oder Belegnachweis!
[4] Von wem?
[5] Hat ein sonst tüchtiger Historiker sich doch zu der kühnen Behauptung verleiten lassen, daß die alten Römer Operetten gehabt hätten!
[6] Vergl. auch Riemann-Lexikon, 6. Aufl. S. 985.
[7] Im sog. Gartenstile Louis XIV. (obwohl um 100 Jahre älter) gehalten („Soffitten" und „Hintergrund" lebende Hecke), rechts und links am Proszenium sind Löwen.

wo derartige Denkmäler aus derselben Zeit sich vielleicht mit mehr Glück und Beweismaterial nachweisen ließen, in der Tat Stücke mit monodischer Gesangsweise aufgeführt worden, so wäre dies freilich für die Geschichte der Oper nicht belanglos. Wurde ja auch in Torgau das Schützsche Werk (Opitz' Text ist nur eine Uebersetzung des Rinuccinischen Originales von 1594) durch eine festliche Veranstaltung, ebenso wie hier die „Künstliche Aktion von der heiligen Blutzeugin Christina", veranlaßt und wurde der Stoff immer in gewisse Beziehung zu den Gästen[1] gebracht. Dies beweist auch ein Vorfall aus späterer Zeit: „Den 25. Februar 1672 wurde bei Hof ein Lustspiel aufgeführt; der Gegenstand desselben war ein Abt, welcher ein Vielfraß und ein Trunkenbold war. Hierzu wurden eingeladen der Abt von St. Peter und der Abt von Admont. Ersterer entschuldigte sich, weil er von



Das steinerne Theater in Hellbrunn bei Salzburg.
Photogr. von Würthle Sohn, Salzburg.

dem Inhalt des Lustspieles Nachricht erhalten hatte."[2] Gewiß ist dieser „Spaß" mehr als derb, aber für die damalige Zeit bezeichnend. Haben ja im 16. Jahrhundert die verschiedenen Staatsoberhäupter sich gegenseitig die drastischsten Kosenamen an den Kopf geworfen. Sollten sich durch Zufall doch noch genauere Nachrichten über die Verwendung des steinernen Theaters nachweisen lassen,[3] so wäre zum mindesten der historische Wert eines der interessantesten Denkmäler Salzburgs ein größerer, vielleicht aber auch ein wichtiger Beitrag zur Theatergeschichte erbracht. Einstweilen muß aber noch der geistvolle, aber doppelsinnige Ausspruch Erzbischofs Siegmunds „Te saxa loquuntur"[4] auch hier Geltung finden.



Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil trüben, das er fällt.

Paris. Die Pariser Saison erwacht langsam und träge; die Einstudierung der versprochenen Neuheiten scheint noch von keinem lebendigen Geiste belebt zu sein; ein jeder scheint an die fröhlichen Ferien zu denken und das Aufhören des holden Farniente zu bedauern. Zu den Rührigsten muß die Direktion der Opéra comique gezählt werden. Herr Carré stellt eine ganze Reihe Neuheiten in Aussicht. Von den angesagten 18 Werken werden aber wohl im besten Falle die Hälfte in heuriger Spielzeit den Weg in die Oeffentlichkeit antreten. Zu diesen zählen natürlich (und oft leider) die Werke der bekannten Tonsetzer; man spricht jetzt schon von „Madame Butterfly" von Giacomo Puccini: ein Musikdrama, das bekanntlich Japan zum Schauplatze hat. Dann ist „Ariane et Barbe bleue" von Paul Dukas im Munde der Theaterfreunde, ein Werk, das wohl zu den interessantesten Neuheiten gehört und uns für so manche mißlungene Novität entschädigen wird. Ferner wird Le Bonhomme Jadis von Jacques-Dalcroze genannt, welcher Tonsetzer leider da ein seichtes Bühnenstück gleichen Namens von Murger vertont hat. Wir sind wirklich erstaunt darüber, denn dies Libretto kann nichts Nennenswertes bieten. Hingegen ist man sehr gespannt auf Messagers „Fortunio" in drei Akten nach „Le Chandelier" von Alfred de Musset. Xavier Leroux hat Richepins Drama „Le Chemineau" (4 Akte) vertont; es soll ebenfalls heuer zur Aufführung kommen. Vor einigen Jahren erzielte Richepin im Odeontheater einen starken Erfolg mit seinem Drama und es wird nun jedenfalls Leroux von der allgemeinen Neugierde profitieren, die das Werk im neuen Gewande wachrufen wird. — Der freundliche Leser erlasse mir jedoch das Aufzählen aller noch in Aussicht stehenden Neuheiten, wir werden zu geeigneter Stunde, nachdem sie wirklich aufgeführt worden sind, schon darauf zurückkommen. — Die Oper stellt sich ebenfalls mit Ankündigung von Neuheiten ein, worüber das Publikum ziemlich erstaunt ist; denn lange schon sind wir an den Dornröschenschlaf unserer Nationalbühne, was einheimische Werke anbetrifft, gewohnt. Nun da Herr Gailhard den Verlust seines Privilegiums befürchtet, erwirbt er drei neue Werke, von denen freilich nur jenes Massenets bis heute Erfolg verspricht. Massenet bringt seine „Ariane", deren Premiere nächstens stattfindet, an der Oper heraus; als zweite Novität ist „La fille de Ramsés" von Paul Vidal angesagt; Vidal ist bekanntlich der vortreffliche erste Kapellmeister der Oper, doch hat er sich als Bühnenkomponist bisher noch nicht so recht eingeführt. Was die dritte Novität anbelangt, „La Forêt" von Savard und Laurent Pailhade, so kann man momentan nicht einmal Vermutungen aussprechen; hier heißt es eben warten — bis die ersten Indiskretionen begangen werden. Der Erfolg freilich bleibt ja trotz allem Für und Wider nur der Aufführung des Werkes selbst vorbehalten. — Im Arenen-Theater zu Béziers wurde Spontinis „Vestalin" gegeben. Wenn auch die Presse überschwenglich von Erfolg und jubelnder Zuschauermasse zu berichten wußte, so ist das blühende Phantasie. Die Wahrheit ist, daß das Werk, das für Aufführungen in freier Luft nicht geeignet ist, sehr kühl aufgenommen wurde. Erstens liegt uns Spontinis Tonkunst doch schon weit entfernt und entspricht unseren modernen Ansprüchen kaum mehr. Zweitens hat das Werk im Pleinair noch mehr eingebüßt, da die Orchestrierung meistens die Saiteninstrumente beschäftigt, die nur von den Näherstehenden vernommen wurden; die etwas Entfernteren hörten nur von Zeit zu Zeit die Bläser; was inzwischen vor sich ging, war für sie verloren. Ueberdies war das Orchester nicht gerade vollkommen zusammengesetzt und höchst mittelmäßig geleitet. Die Besetzung der Hauptrollen hingegen war ausgezeichnet. Die Damen Pagnot-Dassy (Julia), Georgette Bastien (Vestalin), die Herren Duc (Valentin), Martial, Cazeneuve und Delmas taten ihr Möglichstes, dem Werke Erfolg, der leider ausblieb, zu sichern. Bei dieser Gelegenheit erinnerten wir uns mit Freude an Saint-Saëns' prächtige Dejanire und an Faurés Prométhée, die einen anderen, starken Erfolg erzielten, weil sie für Pleinair ausgedacht, somit in ihrem richtigen Rahmen zur Schau kamen. Spontinis Vestalin aber im Freien aufzuführen, hat sich als ein Fehlgriff herausgestellt, dessen Begehen uns angesichts des Mäcens, Herrn Castelbon de Beauxhorst, der doch über eine so große Kenntnis in solchen Dingen verfügt, wirklich in Erstaunen gesetzt hat. Gaston Knosp.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das vieraktige Musikdrama „Der Fahnenträger" von Gustav Dippe (Berlin) soll im Laufe des Winters seine Uraufführung in Kassel erleben. Dort soll auch Otto Dorns einaktige Oper „Die schöne Müllerin" als erste Opernnovität der neuen Spielzeit in Szene gehen.

— „Zierpuppen" (Les Précieuses ridicules), musikalische Komödie in einem Aufzuge nach Molière von Richard Batka, Musik von Anselm Götze, ist für das Dresdner königliche Opernhaus zur Aufführung angenommen worden.

— Victor von Woikowsky-Biedau, der Komponist der Oper „Der lange Kerl", hat eine neue Oper in zwei Bildern mit dem Titel „Das Nothemd" vollendet, wozu er den Text selbst schrieb.

— Ein neues Tanzpoem „Psyche", Text von H. Regel, Musik von Paul Juon, soll Ende November seine Uraufführung an der Königlichen Oper in Budapest erleben.

— Die „Altweibermühle", eine burleske Pantomime nach dem bekannten Märchen von Anna Hill, Musik von F. Baselt, hat in Frankfurt a. M. hübschen Erfolg gehabt.

— Für die deutsche Opernsaison im Covent Garden-Theater zu London sind als Dirigenten Artur Nikisch aus Leipzig und Michael Balling aus Karlsruhe verpflichtet worden, dieser an Stelle von Mottl. An namhaften deutschen Künstlern, die in London noch unbekannt sind, wurden gewonnen Frau Leffler-Burckhardt, hauptsächlich für die Rolle der Leonore in „Fidelio", Aino Akté, Minnie Nast (Dresden), Frau von Kraus-Osborne, Fritz Feinhals (München) und Dr. Felix von Kraus (Leipzig).

— Die 8 Abonnementkonzerte der „Musikalischen Akademie" (königl. Hoforchester) in München unter Leitung von Felix Mottl haben folgendes Programm: Rob. Schumann († 1856): Zweite Symphonie (C dur); Jos. Suk: Serenade für Streichorchester; Ludwig van Beethoven: „Schlacht bei Vittoria", op. 91. — J. S. Bach: Konzert für Violine, Flöte, Klavier in D dur (zum erstenmal); M. Reger: „Serenade" (Uraufführung); L. van Beethoven: Zweite Symphonie (D dur). — W. A. Mozart: Serenade (Haffner); H. Pfitzner: Dietrichs Erzählung aus „Der arme Heinrich" für Baritonsolo mit Or-

---

[1] In den italienischen Schäferspielen des 16. Jahrhunderts war es allgemein Usus, daß am Schlusse die antiken Helden oder Götter eine Lobhudelei auf den Landesfürsten (oder diejenigen Personen, zu deren Ehren die Aufführung stattfand) vom Stapel ließen.

[2] Aus Zauners Chronik VIII. 455. Damals regierte Max Gandolf (1668–1687).

[3] In welchem Falle ich mir die Behandlung des Stoffes in monographischer Form vorbehalte.

[4] Jeder Stein hat seine Geschichte und spricht Geschichte. Diese Ueberschrift ist über dem Eingange des Mönchsbergtunnels angebracht.

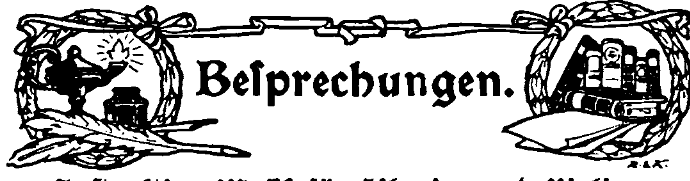
chester (zum erstenmal). H. Pfitzner: Musik zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" (zum erstenmal). Nr. 2 und 3 unter Leitung des Komponisten. — K. M. v. Weber: Ouvertüre zu „Oberon"; J. Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn; Fr. Liszt: „Faust-Symphonie". J. Haydn: Symphonie (D dur). J. S. Bach: Konzert für Violine (E dur); A. Bruckner: Siebente Symphonie. — L. Thuille: Romantische Ouvertüre; F. vom Rath: Konzert für Klavier und Orchester (zum erstenmal); L. van Beethoven: Erste Symphonie. — E. N. v. Reznicek: Symphonie in B dur (zum erstenmal); Hector Berlioz: Drei Sätze aus „Romeo und Julia"; Rich. Strauß: „Till Eulenspiegels lustige Streiche". — F. Mendelssohn: Ouvertüre „Die Hebriden"; Fr. Smetana: „Aus Böhmens Hain und Flur" (zum erstenmal); L. van Beethoven: Dritte Symphonie. — Außerdem findet am 1. November eine Aufführung der großen Messe in f moll von Anton Bruckner (zum erstenmal) statt. Chor: Lehrergesangverein mit dem Lehrerinnen-Singchor, und am Palmsonntag durch dieselben Kräfte eine Aufführung der „Matthäuspassion" von Bach.

— Für die Hoftheaterkonzerte in Dresden verheißt das Programm der Konzertserie A (ohne Solisten) folgende Neuheiten: Intermezzo Goldoniani von Ernesto Bossi (für Streichorchester), Phantasie-Ouvertüre von B. Kalfati, Serenade von Max Reger, Symphonie „Manfred" von Tschaikowsky, „Poème lyrique" von Alexander Glazounow und die 6. Symphonie von Gustav Mahler. Außerdem sind Beethoven, Mozart und Jos. Haydn, sowie Mendelssohn, Schumann und Brahms mit Symphonien vertreten. In den sechs Konzerten der Serie B (mit Solisten) werden von Neuheiten angekündigt: die symphonische Dichtung „Penthesilea" von Hugo Wolf, eine Tondichtung „Frühling" von Paul Scheinpflug, eine Konzertouvertüre von Edgar Tinel, ein als Präludium bezeichnetes und „Sappho" betiteltes Tonwerk von G. Bantock, die 5. Symphonie Anton Bruckners und das Vorspiel „Nachmittag eines Fauns" von Ch. Debussy. Das einzige klassische Werk in dieser Serie ist Beethovens A dur-Symphonie. Dirigent der Konzerte ist Generalmusikdirektor v. Schuch. Daneben fungiert auch Hofkapellmeister Hagen als Konzertleiter.

— In den 12 dieswinterlichen Gürzenichkonzerten in Köln wird Generalmusikdirektor Fritz Steinbach folgende Werke zur Uraufführung bringen: Serenade für Orchester von Max Reger (23. Okt.). Requiem für Chor, Baßsolo und Orchester von Sgambati (6. Nov.). Symphonie in e moll op. 65, von E. Moór (20. Nov.). Ouvertüre zu einem Drama von Georg Schumann. „Kainamoinen", Tondichtung von Sibelius. Außerdem gelangen zur erstmaligen Aufführung in Köln: „Die deutsche Tanne" für Baßsolo, Chor und Orchester v. Fr. E. Koch (6. Nov.). Dohnányi: Violoncellokonzert. Tschaikowsky: 2. Symphonie. Bach: Brandenburger Konzert Nr. 6, B dur für Violen, Gamben und Violoncelli. Ferner verspricht das Programm: 6. und 8. Symphonie und Ouvertüre zu „König Stephan" von Beethoven. Das Weihnachts-Oratorium und die Johannispassion von Bach. Ein deutsches Requiem, Erste Symphonie, d moll-Klavierkonzert, D dur-Serenade, Vier ernste Gesänge von Brahms. „Elfenlied", „Feuerreiter", Italienische Serenade von H. Wolf. Symphonie von Haydn, C dur-Symphonie von Schubert. D moll-Symphonie von Schumann. „Don Juan" von Rich. Strauß ꝛc. Vier Konzerte werden mit einheitlichem Programm, d. h. mit Werken nur eines Komponisten, aufgeführt: 2 Bach-Abende, 1 Schumann-Abend (Gedenkfeier), 1 Brahms-Abend (Gedenkfeier des 10jährigen Todestages).

— Der Musikverein in Bochum, Dirigent Musikdirektor Arno Schütze, veranstaltet im kommenden Winter 5 Konzerte. Zur Aufführung gelangen u. a.: Brahms: Symphonie Nr. 2 D dur, Variation über ein Haydnsches Thema, Akademische Festouvertüre, Rhapsodie für Alt-Solo und Männerchor. Schumann: Ouvertüre zu Manfred. Paradies und Peri. Berlioz: Symphonie Harold in Italien. Bach: Kreuzstab-Kantate. Schütze: Lobgesang für gemischten Chor, Bariton-Solo und Orchester. Händel: Judas Maccabäus. W. Backhaus gibt einen Klavierabend mit Kompositionen von Bach, Beethoven, Chopin, Liszt usw. Zwei Kammermusikkonzerte, veranstaltet von Musikdirektor Schütze, bringen: Beethoven, Cello-Sonate A dur, Violinromanze F dur und B dur, Trio op. 97; Klavier-Quartette von H. Huber E dur und Brahms g moll.

— Arnold Mendelssohn hat ein größeres Werk: „Pana", Dichtung von Goethe, für Chor, Soli und Orchester vollendet, dessen Uraufführung am 21. Oktober im Duisburger Gesangverein unter Walther Josephsons Leitung angesetzt war.



Instruktive Musik für Klavier und Violine.

Die Musik ist die Kunst für alle, sie soll eine Quelle der Freude sein, auch für die Kleinen. Darum ist es besonders anzuerkennen, wenn selbst tüchtige Komponisten nicht anstehen, Tonstücke zu schreiben, welche, kindlich nach Form und Inhalt, der musikalischen Jugend nicht bloß zur guten Schule dienen, sondern zugleich wirkliches Vergnügen bereiten. Daß an solcher Musik neuerdings kein Mangel ist, beweisen die folgenden Werke:

Wilhelm Kienzl. Kinderliebe und -Leben. Zwölf kleine Klavierstücke mit Fingersatzbezeichnung op. 30 (1.50 Mk.). Verlag von Johannes Platt in Berlin SW. 61. — Musik für Kinder aus dem Kinderleben wollte der Komponist hier geben und es ist ihm dies in glücklichster Weise gelungen. Damit auch die Anschauung und der poetische Gedanke nicht fehle, sind die Stückchen mit anziehenden Ueberschriften und Bildern versehen (letztere müssen besonders vom Verleger bezogen werden à 1 Mk.). Die Reihenfolge der Stücke in bezug auf technische Schwierigkeiten (die Spannung geht in der Regel nicht über Sexten hinaus) ist besonders angegeben. Zu den reizendsten dieser kleinen Charakterstücke gehört das Bächlein, der Ritt auf dem Schaukelpferd, der Marsch der Bleisoldaten und die Berceuse.

Gustav Lazarus. Vortragsstücke in aufsteigender Schwierigkeit. 1. op. 98 Zwölf leichte Studien (1.80 Mk.). 2. op. 99 Jugendfreuden (1.80 Mk.). Verlag von Aug. Cranz in Leipzig. — Die kleinen Stücke sind ebenso instruktiv als melodisch und verdienen in Musikinstituten eingeführt zu werden.

Paul Zilcher. Op. 30. Skizzen. 10 Klavierstücke für die junge Welt. Heft 1 (1 Mk.), Heft 2 (1.50 Mk.). Verlag von D. Rahter in Leipzig. — 10 melodische Charakterstückchen, dankbar zum Vortrag für kleine Pianisten, da sie bei geringer technischer Schwierigkeit schon recht hübsch wirken, so z. B. Erntereigen, Morgentau, In der Schmiede (nette Tonmalerei), Auf dem Schloßteich. — Von nicht geringerem melodiösen Reiz ist desselben Komponisten op. 31: Goldene Zeiten, 7 kleine Klavierstücke. Heft 1 und 2 (à 1 Mk.). Köstliche Jugendmusik!

M. Koch. Instruktive Unterhaltungsstücke (Untere Mittelstufe). Heft I: 1. Frühlingsluft, 2. Morgenlied. Heft II: 1. Tyrolienne, 2. Alpengruß (je 80 Pf.). Verlag von Albert Auer in Stuttgart. — Das ist gute, gesunde Kost für junge Pianisten, denen besonders die herzige Tyrolienne und der Alpengruß Freude machen wird. Mit Glück weiß der unseren Lesern ja gut bekannte, erfahrene Praktiker hier das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden.

August Nölck. 1. Sonnige Tage. Neue instruktive Vortragsstücke op. 129 (kompl. 2 Mk.). 2. Zwölf melodische Tonstücke op. 70. Heft 1 und 2 à 2 Mk. Verlag von D. Rahter in Leipzig. — Diese Tonstücke, deren Ueberschriften schon allerlei Kurzweil hoffen lassen, sind bei großer Einfachheit des Satzes so ansprechend, ja oft geradezu reizvoll in der Melodik, daß sie der klavierspielenden Jugend aufs angelegentlichste empfohlen werden können.

Reinhold Becker. Jugendklänge. Op. 125. 12 leichte Klavierstücke Heft 1 und 2 à 1.60 Mk. Verlag von E. Hoffmann in Dresden. — Echte und rechte Weisen für die liebe Jugend, in der der musikalische Sinn geweckt und genährt werden soll, so der „Ausmarsch", der „Reigen" und „Im Wald" mit Wachtel-, Kuckuck- und Pirolenruf, sowie der reizende Walzer (8).

C. H. Döring. 5 instruktive melodische Klavierstücke, einzeln à 1 Mk., 80 Pf. und 1.20 Mk. Verlag von E. Hoffmann in Dresden. — Die ansprechenden Stücke sind schon für etwas vorgeschrittenere Schüler berechnet, als die bisher empfohlenen.

Richard Fricke. Alles Mögliche. 20 leichte und mittelschwere Klavierstücke in kleiner Form. Heft 1 und 2 à 2 Mk. Verlag von D. Rahter in Leipzig. — Das ist nichts künstlich für die Jugend Präpariertes und Gemachtes, sondern natürlich und ungesucht quellende Musik, wie sie eben dem kindlichen Können und Empfinden angemessen ist. Manche Stücke, z. B. Das Abendlied, Der Walzer, Zur Dämmerstunde, Das Lied ohne Worte, Das Schlummerlied, Der Reiter fesseln durch melodischen Reiz, andere wie z. B. Geteiltes Leid, Die „kleine Fuge", Der Kanon, Das Präludium im Stile Bachs können als Einführung in die strengeren Formen dem jungen Pianisten von Nutzen sein.

Cornelie van Oosterzee. 6 leichte Stücke für Klavier, vierhändig. Heft 1 und 2 à 2 Mk. Verlag von A. A. Noske, Middelburg. — Frisch und munter, aber nie trivial, teilweise eher apart, zeugen diese melodischen, schlicht harmonisierten Stückchen von einem gesunden Verständnis des kindlichen Wesens und werden der musikliebenden Jugend Freude bereiten. Dr. A. Schüz.

* * *

Emil Kroß: Gradus ad Parnassum für die Violine, op. 50, Teil I, Heft 1—7. Teil II, Heft 1 und 2; zusammen 9 Hefte à netto 1,50 und 2 Mk. Leipzig, Bosworth & Co. — Die Kroßschen Hefte enthalten eine reiche Sammlung technischen Materials für Erlangung von Finger- und Bogentechnik. Wer unsere bekanntesten großen Violinmethoden und die klassischen Etüdenmeister durchgearbeitet hat, wird darin nichts Neues bezüglich des Stoffes finden, denn Kroß bringt nichts, was nicht auch dort zu finden wäre, er gibt die üblichen Tonleiterstudien, Dreiklänge, Doppelgriffe ꝛc. in den verschiedenen Umfernungen und entnimmt dazu einige Etüden den Werken von Kreutzer, Rode, Spohr ꝛc.; wer aber Mängel an seiner Ausbildung fühlt, namentlich, wer aber mit minderwertigen Schulen sich abgeplagt hat und das Versäumte nachholen will, dem kann das Studium der einzelnen Hefte eine heilsame Kur werden. Außer dem praktischen Teil ist auch der theoretische nicht vernachlässigt, worin Kroß vor allem Wert auf seine „neue Haltung des Daumens" legt. Hierin können wir ihm keineswegs unbedingt zustimmen, um so mehr erkennen wir die Vortrefflichkeit

seiner, die Bogentechnik und Tonbildung behandelnden Kapitel an. Hier ist in Kürze viel Gutes gesagt und die beste Anschaulichkeit erreicht, soweit sie sich da, wo die mündliche Erklärung fehlt, überhaupt erreichen läßt. A. Eisenmann.

Weihnachtsmusik.

Das Christ-Elflein. Weihnachtsmärchen von Ilse v. Stach. Musik von Hans Pfitzner. Verlag von Ries & Erler in Berlin. — Fast alle Bühnen pflegen jährlich zur Weihnachtszeit eine besondere für dieses Fest bestimmte Vorstellung den Kindern zu widmen und in den meisten Fällen wird diese Weihnachtsvorstellung dem Kind die erste Bekanntschaft mit der darstellenden, mit der dramatischen Kunst vermitteln. Man sollte nun glauben, daß die verantwortlichen Bühnenleiter bei der Wahl eines solchen Weihnachtsstückes, das doch naturgemäß dem empfänglichen Kindergemüt die ersten und tiefsten Eindrücke hinterlassen muß, sich ganz besondere Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit angelegen sein ließen; aber wie selten ist dies leider der Fall. Ich habe Weihnachtsstücke gesehen, in denen ein an sich sehr hübscher Märchenstoff durch widerliche Trivialität und falsche Sentimentalität geradezu unerträglich, durch platte Albernheiten und blöde Späße vollständig entstellt wurde, in denen Diebe, Räuber und Mörder und sonstiges Gesindel mit solch wildem Spektakel auftreten, daß die geängstigten Kinder sich weinend von der Bühne wegwandten und nach Hause begehrten, Weihnachtsstücke, zu denen von irgend einem Komponisten eine Musik geschrieben war, die mehr für ein gewaltiges Nibelungen-Drama als für ein einfaches Kindermärchen sich geeignet hätte. Um so erfreulicher nach diesen mancherlei schlechten Erfahrungen war mir die Bekanntschaft mit Ilse v. Stachs Weihnachtsmärchen „Das Christ-Elflein" mit der Musik von Hans Pfitzner. Mit liebevoller Sorgfalt ist hier alles zusammengetragen, was nur irgend ein Kindergemüt bewegen kann: Tannenjunker und Tannenjungfrauen und den alten Tannengreis, liebliche Elflein, große und kleine Engel und den heiligen Petrus mit seinem großen Schlüsselbund, sie alle belauschen wir heimlich mit stiller Freude, den Knecht Rupprecht sehen wir mit seinem gabengefüllten Sack leibhaftig vor uns, die ganze Herrlichkeit des Himmels tut sich vor unsern erstaunten Augen auf, das Christkindchen selbst erscheint in lichtem Glanz — welch eine Fülle herrlichster Bilder, wie regen sie die Phantasie des Kindes zum Mitspielen, zum Miterleben an! Doch das Köstlichste dabei ist die Musik Hans Pfitzners, durch die dies Weihnachtsstück erst recht seine wahre Bedeutung, seinen großen künstlerischen Wert erhält. Schon die Ouvertüre mit ihrem ersten melodienreichen langsamen und dem folgenden reich kontrapunktierten doch nie überladenen lebhaften Satz ist an sich ein Meisterstück. In buntem Wechsel werden weiterhin, vielfach melodramatisch, die Worte und Gesänge wie die Vorgänge auf der Bühne begleitet. Wie ein zarter, feiner Duft liegt's über den Szenen der Elflein, gutmütig polternd klingt die Begleitung zu Knecht Rupprechts Lied. Ein Kabinettstückchen reizendster Filigranarbeit ist das kleine Liedchen, unter dessen Worten der Knecht Rupprecht einen zerbrochenen Puppenkopf wieder zusammenflickt — welch liebenswürdiger Humor in diesen wenigen Takten! Flott und lebhaft ertönen die Weisen der Tänze und Reigen, voll feierlicher Andacht und überirdischer Weihe die Chöre der Englein; und daß auch sie zuweilen in einer lustigen übermütigen Stunde Ringel-Reihen tanzen und singen können, das zeigt die entzückende Engel-Szene zu Beginn des dritten Aufzugs. Es ist hier nicht möglich, alle Feinheiten und Schönheiten der Pfitznerschen Musik aufzuzählen; wer sucht, wird ihrer noch viele finden, leuchtet uns doch aus jeder Note die Freude, die Liebe hervor, mit der der Komponist sein Werk geschaffen hat! — Der von Rudolf Louis sehr übersichtlich eingerichtete und nicht allzuschwer spielbare Klavierauszug läßt in seinen zahlreichen Instrumentationsangaben erkennen, in welch farbenprächtiges Gewand bei aller äußeren Einfachheit Hans Pfitzner seine musikalischen Gedanken gekleidet hat. Ein kleines Orchester ohne Trompeten und Posaunen, nur Streichorchester, wenige Holzblasinstrumente, Harfe und Schlagzeug genügen ihm für die reizvollsten Klangwirkungen, ein neuer Beweis für den alten Satz, daß sich in der Beschränkung erst der wahre Meister zeigt. Es wäre sehr erfreulich, wenn dies liebenswürdige Werk bald den Weg zu unseren Bühnen fände, dann öffnet sich ihm der Weg zu den Herzen von Groß und Klein schon ganz von selbst.

Kapellmeister August Richard (Weimar).



Kunst und Künstler.

— Chorvereinigungen. Man schreibt uns aus München: Im hiesigen Chorvereinsleben haben sich in der letzten Zeit bedeutende Aenderungen vollzogen. Zwei Chorvereine waren gezwungen, sich vor einigen Jahren ganz aufzulösen: der Oratorienverein, der vor fast 50 Jahren von dem jetzigen Generalintendanten Freiherrn von Perfall gegründet worden war und früher im Musikleben Münchens eine große Rolle gespielt hatte, und der sogen. Kaimchor, den Hofrat Dr. Kaim, der Begründer des Kaimorchesters, für große Choraufführungen ins Leben gerufen hatte, der aber schon nach ca. 6 Jahren seine Tätigkeit einstellen mußte. Es verblieb sonach in München nur mehr der von dem unvergeßlichen Heinrich Porges 1885 gegründete Porgessche Chorverein, der jedoch nach dem Tode seines Begründers (17. November 1900) sehr wandelbare Schicksale erlebte und ebenfalls nahe daran war, an finanziellen und persönlichen Schwierigkeiten zu scheitern. Verschiedene Versuche, wieder einen ständigen erstklassigen Dirigenten zu gewinnen, der den außerordentlich angesehenen, für das musikalische Leben Münchens höchst wichtigen Verein fortführen könnte, mißlangen aus verschiedenen Gründen. (Siegfried Ochs, Max von Erdmannsdörffer und Max Reger waren zeitweilig Dirigenten des Vereins.) Es besteht nun Aussicht, daß der als Solist bestens bekannte Tenorist Ludwig Heß vom nächsten Frühjahre ab den Porgesschen Chorverein dauernd übernehmen werde. Heß ist nicht nur ein vorzüglicher Sänger, sondern auch ein gründlich gebildeter Musiker, der den Verein sicher zu neuen Erfolgen führen könnte. — Im Jahre 1902 hat sich nun auch der hiesige Lehrergesangverein, der stärkste Männergesangverein Deutschlands, der über 300 aktive Mitglieder zählt, einen Damenchor angegliedert, um gemischte Chöre in sein Konzertprogramm aufnehmen zu können und alljährlich auch ein großes Chorwerk aufzuführen. Der verdienstvolle Dirigent des Vereines, Professor an der Akademie der Tonkunst V. Gluth, ist nun heuer von seinem Posten zurückgetreten, und kein Geringerer als Friedrich Klose, der Komponist der Oper „Ilsebill", wird dessen Nachfolger sein. Wie bereits in der „N. Musik-Ztg." mitgeteilt wurde, ist Klose von Generalmusikdirektor Mottl auch als Lehrer für Komposition und Harmonielehre an die Akademie der Tonkunst berufen worden (von 1907 ab). Der Lehrergesangverein hat sich nun vor kurzem mit dem schon seit 20 Jahren bestehenden Lehrerinnen-Singchor liiert, wodurch der Damenchor des Vereins auf 250 Mitglieder angewachsen und demnach dem Herrenchor ziemlich ebenbürtig geworden ist. Dieser gewaltige Chorkörper von mehr als 500 Mitgliedern, den Paul Marsop unlängst den „Münchner großen Chorverein" getauft hat, wurde nun von Generalmusikdirektor Felix Mottl eingeladen, mit der Musikalischen Akademie einen Vertrag zu schließen, demzufolge der Lehrergesangverein die Ausführung des Chorpartes in den beiden großen Akademiekonzerten am Allerheiligenfest und am Palmsonntag zu übernehmen hat. Als Aequivalent erhält er zu seinen eigenen Konzerten das Odeon und das k. Hoforchester unentgeltlich zur Verfügung gestellt. Große Dinge im Konzertleben Münchens stehen also bevor! Die erste Aufführung am 1. November wird die f moll-Messe von Bruckner bringen (zum ersten Male). So hat nun auch München einen großen Chorverein, wie ihn andere Musikstädte schon längst haben. Wollen wir hoffen, daß die Erwartungen, welche man allseits an die neue Vereinigung knüpft, sich aufs glänzendste verwirklichen mögen! L. Noll.

— Die internationale Musikgesellschaft hat vom 25. bis 27. September ihren zweiten Kongreß in Basel abgehalten, der von geistlichen und weltlichen Teilnehmern aus aller Herren Ländern zahlreich besucht war. Eine große Reihe von Vorträgen wurde über Themen aus allen Gebieten der historischen und systematischen Musikwissenschaft gehalten. Auf Antrag des Professors Adler (Wien) wurde eine Resolution gefaßt, daß die Neuherausgabe von Quellenschriften über Musik, womöglich einheitlich in einem „corpus scriptorum de musica" eine unabweisliche Forderung bilde. In zwei Konzerten, im Münster und im städtischen Konzertsaal, kam eine treffliche Auswahl von historischen Kompositionen, darunter auch aus den „Denkmälern der Tonkunst in Oesterreich", zur würdigen Aufführung, die ungeteilten Beifall fand, ebenso wie eine musikalische Soiree, die in dem kunstsinnigen und gastfreundlichen Patrizierhause La Roche-Burckhardt zu Ehren der Teilnehmer am Kongresse gegeben wurde. Die Bundesregierung hatte einen Vertreter entsandt, und Nationalrat Dr. Speiser begrüßte den Kongreß namens des städtischen Komitees, das mit großer Umsicht die Vorbereitungen getroffen hatte.

— Verdirbt Wagner die Stimmen? Zu diesem Thema, das noch öfter im bejahenden Sinne in den Erörterungen über Singen und Sänger auftaucht, teilen wir eine interessante Aeußerung von Julius Stockhausen nach der „Frankf. Ztg." mit. Der berühmte Sänger und Gesanglehrer, dessen Urteil wohl von jedermann als ein berufenes anerkannt werden wird, sagt: „Entgegen der Ansicht, die allgemein verbreitet ist, habe ich die feste Ueberzeugung, daß Wagner absolut nicht die menschliche Stimme verdirbt oder frühzeitig aufreibt. Daß leider so manches prächtige Material an Wagner Schiffbruch leidet, liegt daran, daß viele glauben, wenn sie eine Hünengestalt haben und von Hause aus gutes Material mitbringen, schon Wagner singen zu können. Das ist das Grundübel. Dieses Material, das zu wenig geschult ist, muß frühzeitig aufgerieben werden, da die einzelnen Kräfte kaum richtig sprechen, geschweige denn richtig singen gelernt haben. Wir haben keine Mozartsänger mehr, weil sich die Talente nach höchstens einjährigem Studium bereits für die Bühne reif halten. Sprechen von Ruinieren der Stimmen durch Wagner, dabei trägt nicht Wagner, sondern die einzelne Stimme die Schuld, weil sie zu früh und noch nicht schlackenfrei dem Schwierigsten, was dem menschlichen Organ zugemutet werden kann, dem Wagnerschen Sprach- (wohlgemerkt nicht Sprech-)gesang sich hingibt. Was uns fehlt, das ist eine Anzahl von Gesangslehrern, denen die Ausbildung der Stimme ein Gottesdienst, heiligster Ernst ist."

— Eine Unterhaltung mit A. K. Glazounow. Man schreibt uns aus Hamburg: Ein Vertreter der deutschen Musikwelt, der sich über die gegenwärtigen Zustände am St. Petersburger Konservatorium orientieren wollte, hat von seinem jetzigen Leiter Glazounow (siehe die biographische Skizze in Nr. 18 des vorigen Jahrgangs) folgendes erfahren: „Ruhig vollzieht sich jetzt der Lehrgang und sofern andere Schulen kein ansteckendes revolutionäres Beispiel geben, werden auch die Konservatoristen an keine Ausschreitungen denken. Im ganzen aber hat sich ein großer Wandel in dem berühmten Konservatorium vollzogen, das Anton Rubinstein gegründet und durch seine Leitung verherrlicht hat. Von besonderem Interesse für die musikalischen Künstler des Auslandes ist die Tatsache, daß die symphonischen Konzerte des St. Petersburger Konservatoriums fortan nicht mehr stattfinden werden. Die Ursache liegt an dem zusammengeschrumpften Geldbeutel der Direktion. Sie kann es nicht mehr wagen, Summen für Konzerte herzugeben, deren materieller Erfolg fraglich sein könnte. Allerdings hat die Russisch-musikalische Gesellschaft sich nie durch Organisationstalent ausgezeichnet, und daran war meistens das pekuniär ungünstige Arrangement der Konzerte im Konservatorium schuld. Aber die Musikhochschule hat noch treue Freunde, denen das Prestige wert und teuer ist. Der Pianofortefabrikant Schröder hat sich entschlossen, auf sein eigenes Risiko hin sechs Symphoniekonzerte im Konservatorium zu geben, und will dafür die angemessenen musikalischen Kräfte suchen. Erst jetzt treten die schädigenden Folgen der sog. „musikalischen Revolution“ so recht zutage. Sie hat vor allem einen bedeutenden Druck auf die Finanzlage des Konservatoriums ausgeübt und das Publikum kopfscheu gemacht. Früher strömte die musikbeflissene Jugend von allen Enden des russischen Reiches nach Petersburg, es waren mitunter insgesamt 1000 Zöglinge, während jetzt in allen Klassen nur 500 vorhanden sind. Gerade die Hochbegabten, die weiter nichts als ihre Kunst im Auge haben, ziehen es heute vor, zu Hause und allein bei einem Lehrer zu studieren, als sich etwa in den Strudel politischer Wirren zu stürzen und von ihren Studien für lange Zeit abgelenkt zu werden. Auf diese Weise ist das Schülermaterial des Konservatoriums auch minderwertig geworden. Das bezieht sich momentan besonders auf die Violinklasse. Seit dem jüngst erfolgten Tode von Professor Galkin ist Professor Klakowsky an die Spitze seiner Violinklasse gestellt worden. Auch hat der Vorsitzende der musikalischen Gesellschaft, Tscherepinien, eine neue Idee angeregt mit der Reorganisation der Orchesterklasse. Der künstlerische Rat wird wahrscheinlich diesen Gedanken sympathisch aufnehmen, weil in Rußland das Bedürfnis vorliegt, junge Kräfte systematisch für die Dirigentenkarriere auszubilden.“ — Glazounow hat ein großes Opfer dargebracht, indem er den Direktorposten am Konservatorium übernahm, aber länger als die drei Jahre, für die er sich verpflichtet, wird er keinesfalls dort ausharren. Das wird durch seinen Schaffensdrang bedingt, für den ihm jetzt absolut keine Zeit übrig bleibt. Mit Mühe gelang es ihm, seine achte Symphonie zu vollenden, die er schon lange zu schreiben begonnen hat, und die demnächst im Druck erscheinen wird. —y.

— Reformpartituren. Auf eine Besprechung der Ouvertüre zu Manfred in der Einheitspartitur (Violinschlüssel-Aufzeichnung) von H. Stephani in der „Neuen Musik-Zeitung“ sind uns eine Reihe von Zuschriften zugegangen, die sich lebhaft gegen den von Professor Heinrich Schwartz eingenommenen ablehnenden Standpunkt wenden (eine davon sogar aus Assouan!). Wir danken den Einsendern, können jedoch dem Wunsch nach Veröffentlichung ihrer Meinungsäußerungen zurzeit nicht nachkommen. Es ist nun genug für und wider über diesen Punkt in der „Neuen Musik-Zeitung“ geschrieben worden. Nun mögen die Taten folgen. Die Freunde der Einheitspartitur haben das Mittel zur weiteren Propaganda in der Hand. Das Publikum soll die Partituren nur kaufen, und sie werden sich in rascher Folge vermehren.

— Bach-Pflege. Im Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung Nachfolger in Stuttgart erscheint demnächst eine neue von Eugen d'Albert besorgte Ausgabe des ersten Teiles des „Wohltemperierten Klaviers“ von Seb. Bach. Der Name des Herausgebers ist allein schon Gewähr für den Wert der Publikation.

— Brahmsiana. Die erste Publikation der Deutschen Brahms-Gesellschaft, Sonatensatz für Violine und Klavier, ist erschienen. Dieser Satz ist einer Sonate entnommen, die Brahms in Gemeinschaft mit Rob. Schumann und Alb. Dietrich komponiert und Joseph Joachim gewidmet hat. Gelegentlich eines Besuches in Düsseldorf im Jahre 1853 wurde Joachim diese Sonate überreicht. Die beiden anderen Sätze sollen auf Wunsch Joseph Joachims Manuskript bleiben.

— Selbstbiographie von Hector Berlioz. Das Autograph einer Selbstbiographie, die Berlioz für seinen Freund Joseph d'Ortigue geschrieben hatte, ist vom Bibliothekar des Pariser Konservatoriums, Herrn Weckerlin, gefunden worden. d'Ortigue hatte diese Biographie 1832 veröffentlicht. Interessant ist die Beschreibung seiner äußeren Erscheinung durch Berlioz selber, an die im „Ménestrel“ erinnert wird. Berlioz sagt: „Seine Gesichtszüge sind schön und scharf geprägt; eine Adlernase, ein feiner kleiner Mund, ein hervorspringendes Kinn und tiefe, durchdringende Augen, über die sich zuweilen ein Schleier der Melancholie und der Sehnsucht breitet.“

— Kompositionen des Prinzen Louis Ferdinand. Nach einer Mitteilung der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung“ wird auf Anregung und mit Unterstützung des Kaisers binnen kurzem eine neue Ausgabe der Kompositionen des vor 100 Jahren bei Saalfeld gefallenen Prinzen Louis Ferdinand von Preußen erscheinen.

— Von den Theatern. Die dem Stadttheatar zu Bromberg aus dem kais. Dispositionsfonds jährlich gezahlte Subvention von 10 000 Mk. ist auch für das nächste Jahr wieder bewilligt worden. — Die drei elsässischen Theater Straßburg, Colmar und Mülhausen haben sich zu einer gemeinsamen Organisation vereinigt. Sie werden sich künftig keine Konkurrenz mehr machen, sondern nur gemeinsam angenommene Stücke zur Aufführung bringen. Dem Straßburger Theater hat das Ministerium außerdem eine Lotterie bewilligt, die dem Unternehmen zum Grundstocke eines Neubaus für ein eigenes Heim dienen soll.

— Städtische Musikpflege. Wie aus Breslau geschrieben wird, soll die Professor Bohnsche Partiturensammlung des deutschen Liedes vom Anfang des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts vom Magistrat für 15 000 Mk. angekauft und den Notenbeständen der Stadtbibliothek einverleibt werden.

— Die heilige Elisabeth. In Eisenach will man 1907 die Siebenhundertjahrfeier des Geburtstages der heiligen Elisabeth und des Sängerkrieges auf der Wartburg durch Festspiele und einen historischen Umzug feiern.

— Geigenverkauf. Die prachtvolle Geige des verstorbenen Hofkonzertmeisters Miroslaw Weber in München, ein Instrument von Nikolaus Gagliano 1762, einem Schüler Stradivaris, ist käuflich in den Besitz des Konzertmeisters Julius Schloming aus Hamburg übergegangen. Das Instrument zeichnet sich durch edlen großen Ton besonders aus und ist sehr gut erhalten. — Willy Burmester hat, wie die Zeitungen melden, eine der schönsten Stradivarius-Geigen zum Preise von 38 000 Mk. von der Firma August Herrman u. Söhne, Berlin, käuflich erworben.

— Von den Konservatorien. Außer den bereits in Nr. 24 des vorigen Jahrgangs genannten sind noch folgende Jahresberichte bei der Redaktion eingelaufen: des Dr. Hochschen Konservatoriums zu Frankfurt a. M. (28. Schuljahr); des Raff-Konservatoriums zu Frankfurt a. M. (24. Schuljahr); des Sternschen Konservatoriums zu Berlin (56. Schuljahr); des Klindworth-Scharwenkaschen Konservatoriums in Berlin.

— Preiserteilung. Der evangelische Sängerbund (Organ „Singet dem Herrn“, Verlag der Ev. Gesellschaft) hatte, wie berichtet, im Frühjahr ein Preisausschreiben behufs Erlangung guter Kompositionen veranstaltet. Es gingen im ganzen 204 Kompositionen ein, von denen folgende 3 preisgekrönt wurden. 1. Preis: Gemischter Chor: Der Herr ist mein Hirte. Königl. Musikdirektor Karl Hirsch (Berlin). 2. Preis: Männerchor: Abendsehnsucht, Albert Rossow (Hann.-Münden). 3. Preis: Solo mit Begleitung: Abendsehnsucht, Fritz Kirchner (Potsdam). Komponisten, die dem Ev. Sängerbunde dienen wollen, können vom Sekretär der Gesangskommission (Lehrer Hammer in Mettmann) die Geschäftsordnung sowie geeignete Texte beziehen. (Fritz Kirchner ist den Lesern der „N. Musik-Ztg.“ ein guter Bekannter. Karl Hirsch war mit einem Liede in Nr. 1 dieses Jahrgangs vertreten. Red.)

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Der Großherzog von Baden hat die Hofopernsängerin Frau Ada von Westhoven zur Kammersängerin ernannt. — Caruso, der bei seinem Gastspiel in Wien in der Hofoper zu Gunsten des Pensionsfonds der Oper auf ein Honorar verzichtete, ist zum „k. k. Kammersänger“ ernannt worden.

— Professor Arthur Nikisch hat seine Tätigkeit am königlichen Konservatorium der Musik zu Leipzig insofern eingeschränkt, als er das Amt eines Studiendirektors niedergelegt hat, während er Lehrer der Direktionsklasse bleiben wird. S.

— Der Kapellmeister und Komponist Alexander v. Zemlinsky, der gegenwärtig an der Wiener Volksoper wirkt, ist, der Neuen Freien Presse zufolge, an das Wiener Hofoperntheater engagiert worden.

— Das 50jährige Dirigentenjubiläum hat der Dommusikdirektor Prof. Nick in Hildesheim mit dem Jubiläum des 50jährigen Bestehens des von ihm geleiteten „Oratorienvereins“ gefeiert. Die Leitung dieses Vereins übernimmt der Pianist Emil Taegener aus Hannover.

— Sir Charles Villiers Stanford ist wieder zum Dirigenten des nächsten Leedser Musikfestes gewählt worden. E. Grieg ist eingeladen worden, einige seiner Werke zu dirigieren. Der Komponist hat die Einladung angenommen.

— Der Pianist Eduard Bornschein, früher Theaterkapellmeister in Nürnberg, Lübeck und Braunschweig, hat nach erfolgtem Probespiel die Stelle eines Lehrers für Klavierspiel und Theorie an der Musikschule des „Musikvereins“ zu Klagenfurt erhalten.

— Der Opernsänger Nordal Brun, Norweger von Geburt, in den achtziger Jahren in Stuttgart und Köln, dann bis 1900 am königl. Theater in Kopenhagen tätig, ist im Alter von 50 Jahren nach längerem Leiden im städtischen Krankenhause zu Kopenhagen gestorben.

— In Paris ist, 67 Jahre alt, der italienische Komponist Jean Grégoire Pénavaire gestorben.

Schluß der Redaktion am 20. Okt., Ausgabe dieser Nummer am 1. November, der nächsten Nummer am 15. November.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.60. — Bei **Kreuzbandversand** im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Anzeigen die viergespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pf. (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Anzeigen bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen sämtlichen Filialen.



— Ein musikalisches Gnadengesuch. Fürst Melchior von Diepenbrock, der sich als Dichter geistlicher Gesänge einen Namen gemacht hat, erfreute sich wegen seiner trefflichen Herzenseigenschaften bei den Schlesiern der größten Beliebtheit. Von seinem menschenfreundlichen, wahrhaft liebenswürdigen Wesen wird mancher schöne Zug berichtet. Weniger bekannt ist, wie er einmal für einen armen Musiker, der einen Fehltritt begangen hatte, beim Könige Friedrich Wilhelm IV. von Preußen Fürsprache einlegte und dadurch die Begnadigung des Verurteilten erwirkte. Das Gnadengesuch selbst ist so interessant und geistreich, daß es verdient, der Oeffentlichkeit übergeben zu werden. Es lautet: Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster König, Allergnädigster König und Herr! Ew. Königl. Majestät das Begnadigungsgesuch eines alten Soldaten mit ehrerbietigster Befürwortung gehorsamst zu Füßen zu legen, bin ich durch die dringenden Bitten vieler sich für ihn lebhaft interessierenden wackeren Leute bewogen worden. Der arme invalide Hautboist W. T. hatte das Unglück, Zeuge der Widersetzlichkeit seines Hauswirtes gegen den Exekutor zu sein. Als solcher vor Gericht geladen, glaubte seine musikalische Seele einen guten Akkord zu treffen, wenn er eine Pause las, wo eine affirmierende Note hingehörte. Er verschwieg eidlich, was er gesehen. Allein der falsche Akkord klang bald so erschütternd durch sein Gewissen, daß er nicht Ruhe fand, bis er die innere Disharmonie gelöst. Der gesetzliche Kontra-Punkt trat in Geltung, und der arme Musikus und sein mitschuldiges Weib wurden zu einjähriger Zuchthausstrafe verurteilt, die Ew. Majestät Gnade bereits zur Hälfte gemindert haben. Daß nun Allerhöchstdieselben diese Gnade vollzumachen geruhen möchten — wie denn mein gnädigster König lieber etwas Ganzes als Halbes tut — soll ich von Allerhöchstderen Huld erflehen. Die näheren Motive enthält die gehorsamst angebogene Beilage. Geruhen denn Ew. Majestät, den flehenden Tönen des alten Hautboisten ein geneigtes Ohr zu leihen, mir aber huldreich zu verzeihen, daß ich auch diese kühne Bitte wieder gewagt, der ich in tiefster Ehrfurcht und mit dem Herzen voll innigster Segenswünsche ersterbe alleruntertänigster, treu gehorsamster Melchior, Freiherr von Diepenbrock. J. B.

— Ueber ein neues musikalisches Marterinstrument wird dem Berliner Börsen-Courier geschrieben: Die Industrie ist fortgesetzt damit beschäftigt, auch dem unmusikalischen Teil der Bevölkerung das Musizieren zu erleichtern. Jetzt droht der Menschheit ein neuer Schreck: automatische (!) Mundharmonikas: Man braucht nur zu blasen und mit der Hand eine kleine Kurbel zu drehen, dann wird ein kleines Band, das entsprechend gelocht ist, an den Oeffnungen der Harmonika vorbeigeführt und sorgt dafür, daß die richtigen Töne in der richtigen Reihenfolge erklingen. Will man etwas anderes spielen, so setzt man ein anderes Röllchen ein. — Wenn draußen auf den Dörfern (im Bayrischen) oft zum Tanz keine andere Musik erklang, als die des Mundharmonikaspielers, so ist gewiß jeder Zuhörer oder Zuschauer dem flotten Spiele mit Interesse gefolgt. Erforderte es doch neben musikalischer Begabung eine gewisse Fertigkeit, zumal der Spieler nicht selten auch zugleich Tänzer ist, und die Paare mit den Füßen den Takt zu seiner Weise geben. Das ist urwüchsig. Und nun muß wieder der Automat kommen und ein „Röllchen" tritt an die Stelle der lebendigen Musik. Wohin soll das Verautomatisieren der Musik noch führen?

— Ein neuer Klavierrekord. Wir erzählten vor einiger Zeit von einem Klavierspieler in London, der 32 Stunden hintereinander die Tasten bearbeitet habe. Dieser pianistische Herostratos ist glänzend geschlagen. Aus London wird der Bohemia folgende Fürchterlichkeit gemeldet: Ein Klavierlehrer namens Bird gewann am 5. Oktober eine Wette, der zufolge er 48 Stunden ununterbrochen Klavier zu spielen hatte. Er nahm während dieser Zeit die Finger nicht von den Tasten. Bird spielte 1500 Musikstücke. Auch die Mahlzeiten verzehrte er während des Spieles. Letztere Vorführung kann man als neu im Konzertsaal bezeichnen.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 3 bringt diesmal nur ein Klavierstück: „An der Quelle" von Dr. Walter Niemann. Der 1876 in Hamburg als Sohn des durch seine Kunstreisen mit August Wilhelmj und als Klavierkomponist und -Pädagoge rühmlich bekannt gewordenen Klaviervirtuosen Rudolf Niemann geborene Komponist, der sich durch einige Gesänge op. 4 (Senff), zwei Balladen op. 3 (Breitkopf & Härtel, darunter der Droste-Hülshoffsche „Knabe im Moor"), Motetten (Senff) u. a. auf schöpferischem Gebiet bekannt gemacht hat, ist ein ehemaliger Schüler Humperdincks und Reineckes in der Komposition. Musikwissenschaftlich durch Kretzschmar und Riemann gebildet, gelangte er, durch größere Werke: Dissertation, Tabellenwerk „Musik und Musiker des 19. Jahrhunderts" (Senff), Neubearbeitung von Kullaks „Aesthetik des Klavierspiels" (Kahnt), „Die Musik Skandinaviens" (Breitkopf & Härtel), praktische Neuausgaben älterer Klavier- und Orgelmusik u. v. a. und zahlreiche Essays usw. zu berechtigtem Ansehen. — „An der Quelle" ist das Stück in der heutigen Beilage betitelt. Ein Tal im Harz. Tannenbestandenes, ernstes Waldrevier, tiefe Stille. Nur ein Quellchen plaudert mit sanften Lauten unablässig zu uns von den Sagen und Märchen des Gebirges. Was es erzählt, warum sollten wir's verraten? Daß das anmutige Stücklein auch pädagogischen Zwecken zu dienen imstande ist, braucht kaum noch besonders erwähnt zu werden.

* * *

Musikgeschichte von Richard Batka. Die erste Lieferung unserer neuen Gratis-Beilage wird der folgenden Nr. 4 beigegeben.

Literatur.

Tierschutz-Kalender für 1907. Kein anderes Büchlein für die Jugend wird alljährlich in einer solchen großen Anzahl gedruckt wie der Tierschutz-Kalender, herausgegeben vom Berliner Tierschutz-Verein und Deutschen Lehrer-Tierschutz-Verein. Die letzte Auflage betrug anderthalb Millionen Stück. Der neue Jahrgang hat ein sehr schmuckes Titelbild in vier Farben, nach einer Idee von W. Blecke bearbeitet von W. Arnold, und der Inhalt ist so eingerichtet, daß von den 48 Seiten das meiste für Geschichten mit Bildern bleibt, was die Kinder so lieben. Als Höhepunkt des Büchleins hat die ergreifende Schilderung „Herrenlos" von Emil Marriot zu gelten, dessen fesselnde Schreibweise in Tierschutzkreisen bekannt ist. Da in sehr vielen Fällen die schlechte Behandlung der Tiere durch die Trunksucht veranlaßt wird, so ist auch ein sehr nützlicher Aufsatz über die gemeingefährlichen Folgen des Alkohols aufgenommen. Mehr Liebe in diese Welt, mehr Rücksicht, mehr Gerechtigkeit selbst gegen die Schwächsten! Das sind die Gedanken, welche in dem Kalenderchen leben. — Deshalb empfehlen wir das Büchlein zum Absatz in Schulen und Vereinen (Weihnachtsbescherung!), wozu es durch seine Billigkeit sich noch ganz besonders eignet. Innerhalb Deutschlands und Oesterreichs kostet 1 Stück einzeln zugesandt 10 Pf. Für 70 Pf. erhält man 10 Stück nebst 1 Freiexemplar; für 3 Mk. aber 50 Stück nebst 5 Freiexemplaren; für 5 Mk. volle 100 Stück nebst 10 Freiexemplaren; alles einschließlich des Portos. Man bestellt beim Berliner Tierschutz-Verein, Berlin SW. 11, Königgrätzerstraße 41.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 22. Oktober.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Bach-Bild. Ein Kunstblatt mit dem Porträt Johann Seb. Bachs hat die „Neue Musik-Zeitung" bisher noch nicht herausgegeben. — Wir haben noch keinen wirklich brauchbaren Artikel bisher erhalten.

Sängergruss. Auf eine Briefkastennotiz in Nr. 16 des vorigen Jahrgangs teilt uns die Firma Bosworth & Comp. in



Wien (Wollzeile) mit, daß der Chor „Harmonie führt uns zusammen“ von Dieffenbacher (Sängergruß) in ihrem Verlage erschienen und zum Preise von 60 Pf. für die Partitur und 60 Pf. für die Stimmen zu beziehen ist.

An Verschiedene. Wir bitten die Schlußtermine der Redaktion des Briefkastens beachten zu wollen. Anfragen, die später einlaufen, können natürlich erst in der nächsten Nummer berücksichtigt werden.

J. H., München. Besten Dank für Ihre Zeilen. Von einem Mißverstehen ist natürlich keine Rede. Im Gegenteil, wir verstehen die Schmerzen eines ernst strebenden Künstlers in heutiger Zeit sehr gut. Besprechungen erscheinen demnächst.

R. R., W. Viel Dank für Ihre liebenswürdigen Zeilen. Wir bewundern Ihre Geduld. Vielleicht findet sie doch noch ihren Lohn.

W. K. Musikdirektor. Wie kommt es, daß Sie erst heute, nach einem Jahr, auf den Artikel aufmerksam werden, möchten wir auf Ihr Schreiben antworten? Hier muß eine Verwechslung vorliegen, denn der Artikel hat noch nicht in unserem Blatt gestanden.

H. W. Besten Dank für Ihr Schreiben. Wir halten die Angelegenheit nun wohl mit Recht vorläufig für erledigt.

H. W. P. Unsere Antwort betreffs des Bildes „Beethoven“ und die Muse von R. Eichstedt werden Sie nebst der anderen Auskunft erhalten haben. Hofpianist Moritz Rosenthal wohnt in Wien IX, Berggasse 14. Eine Biographie ist uns nicht bekannt, wir bezweifeln auch, ob es eine solche gibt. Nr. 6 des XV. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung“ bringt eine selbstbiographische Skizze nebst Porträt.

Eine neue Symphonie Beethovens. Besten Dank für die Zusendung der Zeitung, in der die Berliner Nachricht über den Trauermarsch aus der „Frica-Symphonie“ von Beethoven zu lesen ist. Trauermarsch und Frica ließe tief blicken, wenn wir z. B. bloß an die Stelle in der Walküre denken: „Der alte Sturm, die alte Müh!“ Aber die eine Erinnerung an die „unsterbliche Geliebte“ allein muß alle bösen Gedanken von vornherein verscheuchen.

Die Konfusion in der Musik. Auf diesem Wege einstweilen unsern Dank für die vielen Zuschriften und Aufsätze, die wir leider nicht alle veröffentlichen können. Die Erörterungen über die Frage sind noch nicht zu Ende. Wir hoffen, schon in nächster Nummer wieder darauf zurückkommen zu können. Der Artikel hat großes Aufsehen gemacht und einen in diesem Umfang von uns nicht erwarteten Erfolg gehabt.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 22. Oktober.)

F. M., Colmar. An dem variierten Gedanken des Erinnerungstraums — der flache Anfang und der Halbschluß des Themas sind zu ändern — finden wir weniger Gefallen als an dem prächtigen Frühlingslied, das Kraft und Wärme besitzt. Der geschickt gearbeitete, effektvolle Schluß läßt Ihr künstlerisches Gestaltungsvermögen bewundern. — Versuchen Sie es mit der Instrumentationslehre von H. Kling.

Ed. F—sl., W. Ungeheuerlichkeiten in den akkordischen Verbindungen und den Stimmführungen verleihen dem Chorsatz „Verzage nicht!“ ein sehr problematisches Gepräge. Einen gewinnenderen Ausdruck hat „Mittag“; jedenfalls ist hier die Musik besser als der eigentümliche Text („Sonnenlachen durchzittert leis den Raum“).

A. S., H. Sie sollten Ihre Produkte nicht immer gleich frisch von der Feder weg versenden. Nach einigen Monaten werden Sie über manche Stelle anders denken; so werden Sie z. B. die Art, in der „das Burgfräulein“ ihren Liebsten bergab und bergauf reiten sieht, später gewiß selber nicht mehr billigen. Ebenso sind die Liebesgefühle des betr. Fräuleins harmonisch so drastisch geschildert, daß man den Glauben an ein normales Frauenzimmer aufgibt. Ein Klavier ist freilich geduldig, und nirgendswo entsteht so viel Lärm um Nichts wie in dem Hohlraum einer Drahtkommode.

K. Peltz, Busan. Die neuerschienene Harmoniumschule von P. Haffenstein bietet eine sehr reichhaltige und vielseitige Samm-

lung (Breitkopf & Härtel; 5 Mk.). Ferner empfehlen wir 50 Uebungs- und Vortragsstücke für Harmonium von M. Koch (Auer, Stuttgart; 80 Pf.).

R. G. In dem reizenden Scherzliedchen steht die Musik dem Text in nichts nach. Diese Arbeit bestätigt wieder einen Fortschritt.

A. M., W—m. Der exotische Charakter Ihrer Gesänge spricht nicht unmittelbar an. In der harmonischen Bearbeitung sind Sie denn doch gar zu verschwenderisch; man fühlt kein inneres Bedürfnis hierzu. Dazu kommt noch die sklavische Gebundenheit der Begleitung an die Melodie. Sonst sehr lobenswert.

J. Ried. Unserem früheren Urteil über Ihr kräftiges Talent vermögen wir nichts nachzutragen. Die beiden Gesänge stehen auf der Höhe der übrigen. Vorzüglich treffen Sie den elegischen Ton. Hat es mit der Veröffentlichung denn gar so Eile?

D. O. 100. Der Melodik Ihres Symphoniesatzes möchte man mehr Schwung und Leben wünschen; es ist kein freies Ausströmen, die Phantasie unterliegt noch dem technischen Zwang. Im übrigen erfahren die Motive eine anerkennenswerte Durchführung.

K. H. Man schenkt dem überreichten Gesang eines Dreizehnjährigen gern ein freundliches Interesse. Was daran am meisten imponiert, ist die sichere rhythmische Behandlung sowohl im Gesamtplan als in den Einzelheiten der Struktur. Aber auch im harmonischen und melodischen Teil gibt sich ein hübsches Talent kund, für dessen Weiterentwicklung wir den Rat geben, daß es möglichst bald zur Betätigung in der Instrumentalkomposition angehalten wird.

Auflösung des Homonyms in Nr. 1:

Löwe.

Richtige Lösungen sandten ein: E. Hopf, Thun. Rosie Wimpfheimer, Schloß Prezfeld Dr. Georg Höcker, Wittstock. Alfred Degenhard, Reichenbrand. E. A. Hoffmann-Fröhlich, Aarau.

Erklärung.

Auf meine ungünstige, aber sachliche, mit vollem Namen gezeichnete Kritik in No. 8 des vorigen Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung" (Oesterreichische Ausgabe), reagierte der angegriffene Konzertleiter Herr **Richard Wickenhausser** in Graz in der Weise, dass er in einem Briefe an **Herrn Bürgerschuldirektor Juda** in Brünn schrieb, er werde mich, falls er mich auf der Strasse begegnen sollte, „wie einen L...buben behandeln," und den Adressaten aufforderte, mich durch einen Brünner Freund dies wissen zu lassen. Uebertriebenes Zartgefühl hielt leider meinen Freund ab, mir davon rechtzeitig Mitteilung zu machen, hingegen liess Herr Juda den Brief in einem grösseren Kreise in Brünn zirkulieren. Obwohl ich mich nun noch bis 12. Mai l. J., also mehrere Monate nach Erscheinen des betreffenden Referates, in Graz aufhielt, nahm Herr Wickenhausser in keiner Weise Gelegenheit, mich irgendwie zu „behandeln", oder auch nur zur Rede zu stellen. Da ich nun in den letzten Tagen, — also leider zu spät — von obigem Vorfalle Kenntnis erhielt, bleibt mir, da die objektive Verjährung meines Klageanspruches längst eingetreten war, ehe ich von der Sache erfuhr, nur der Weg der Oeffentlichkeit, wo diese, in einer anderen Stadt, also **hinter meinem Rücken** geschehene Beschimpfung und deren Weiterverbreitung sich wohl selbst richtet, womit ich diese Angelegenheit als erledigt betrachte.

Wien, Ende September 1906.

Dr. iur. Roderich von Mojsisovics.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

„Wie steht's mit dem Schwert?"

Von **Hans v. Wolzogen** (Bayreuth).

Die alte Frage ist neuerdings wieder einmal angeregt worden durch einen einsichtvollen Aufsatz P e t e r R a a b e s in der Allg. Musikztg. Nr. 40: „Das Schwert im Rheingold." Eigentlich sind darin drei Fragen enthalten. Die größte künstlerische Bedeutung hat diejenige nach der ästhetischen Notwendigkeit der Erscheinung des Schwertes schon im Rheingold als verkörperter Symbolisierung des Heldengedankens in Wotans Hand. Hierüber scheint mir der Verfasser des letzten Aufsatzes mit meiner Auffassung ganz einig, wie ich sie ausführlich in meiner Abhandlung „Leitmotive" dargelegt habe, welche soeben in meinen „Musikalisch-Dramatischen Parallelen" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) als Nachtrag wieder abgedruckt worden ist. Ich kann an dieser Stelle nur darauf verweisen. Der Heldengedanke ist das erste, er symbolisiert sich im Schwerte, und dieses wird dann lebendig im Helden selber, der es gewinnt, schwingt und neu schafft. Ob es m a t e r i e l l dasselbe Schwert ist, das für Wotan den Gedanken symbolisiert, und das durch Siegmund und Siegfried zum dramatischen Leben kommt, ist bedeutungslos und gehört nicht zur Frage. Der stilistischen Vereinfachung, die wir bei Wagner stets bewundern, würde es entsprechen, wenn er es so bestimmt hätte; aber es liegt keine Weisung vor, und es läßt sich denken, daß bei der augenblicklichen, an sich als notwendig empfundenen Erfindung des Rheingoldschwertes durch Wagner auf der Bayreuther Probe, welche Porges und Mottl zweifellos bezeugt haben, die dramatische Konsequenz für das Wälsungenschwert gar nicht ins Auge gefaßt worden sei. —

Die zweite Frage betrifft die szenische Ausführung der Erscheinung des Schwertes im Rheingold. Hierfür haben wir Wagners sichere Angabe: Fafner findet beim Einsacken des Hortes unter den goldenen Geräten ein altes unscheinbares Schwert, das er als für ihn unbrauchbar mit verächtlicher Gebärde wegwirft. Diese Aktion ist völlig begreiflich und motiviert. Was sollte Fafner der Riese mit einem alten Schwerte? Sein Sinn ist nur auf das Gold gerichtet. Das will er „besitzen"; und wir wissen ja, daß er hingeht, es in der Gestalt eines „wilden Wurmes" als totes Gut zu hüten. Wozu taugte ihm da noch die für ihn winzig unbedeutende Streitwaffe? Er verachtet sie, wie er die Götter verachtet, die auf solche Dinge sich verlassen! Aber allerdings ist nicht zu leugnen: in dem großen Rahmen des Nibelungendramas nimmt sich dieser kurze Moment einer Aktion, die sich im Hintergrunde wie ganz nebensächlich abspielt, leicht etwas kleinlich aus — derart, daß er von vielen gar nicht beachtet wird; während er doch in der Folge, als Wotan das Schwert aufgreift — auch eine selten recht glückende Gebärde — von hoher Bedeutung werden soll. Darum hat der Verfasser jenes neuesten Aufsatzes auf ein anderes Spiel gesonnen: Fafner sollte in der Eile, und da ihm doch der Ring das wichtigste, gar nicht den ganzen Hort einsacken, sondern einen Teil liegen lassen, worunter sich, zufällig, auch das Schwert befindet, das Wotan dann erblickt und ergreift. Ich finde dadurch nichts gebessert. Das gewaltige Einsacken des ganzen Hortes, alles Goldes, gerade als Masse, ist vollständig typisch für Fafner; es ist eine symbolische Handlung. D e r läßt nichts liegen; er beeilt sich auch gar nicht, „er rafft den Hort g e m ä c h l i c h v o l l e n d s ein"; auf den Ring legt gerade er keinen besonderen Wert mehr, nachdem er Fasolt, der nach Loges Rat auf ihn hielt, darum erschlagen hat. Nun gehört er für ihn nur noch zur Masse, und er macht nicht den geringsten Gebrauch von ihm. Solange Fafner ihn „liegend" besitzt, ist der Ring machtlos, wirkungslos, bedeutungslos. Ihn nimmt er, weil er Gold ist, und das Schwert läßt er liegen, weil es nicht Gold ist. Fafner hat ganz recht, und also — Wagner wieder einmal auch. — Wie sähe denn schließlich auch die Szene aus, worauf ein Stück des Hortes liegen geblieben wäre — während doch gerade der strenge Sinn des Dramas es gebieterisch erfordert, daß nichts, gar nichts mehr darauf vorhanden sei als wie jene überstolz dem Himmelsbogen zuschreitenden Götter mit ihrem unseligen Lachen über der Rheintöchter Klage um das geraubte — verlorene — entschwundene Gold. — Und da liegt nun, vergessen, das goldene Häufchen — nein, Fafner, sack's ein und nimm's mit! — —

Doch „die dritte Frage nun droht“: Wo kommt das Schwert nun eigentlich her? Wie ist es in den Goldhort Alberichs geraten? Weil es wahrscheinlich einen goldenen Griff hatte? — — Diese versuchte Rechtfertigung im genannten Aufsatze würde nur eben zu des Verfassers eigenem szenischen Vorschlage stimmen. Das Schwert, welches Fafner wegwirft, hatte sicherlich keinen goldenen Griff. Man muß schon etwas tiefer graben, um auf den Ursprung des Schwertes zu kommen. Daß die Zwerge Waffen schmieden, ist altbekannt. Wenn Mime, der spätere „weise Waffenschmied“, anfangs nur vom „niedlichen Nibelungentand“ erzählt, so braucht das erstens noch nicht wahr zu sein, und dann mag das Erzschmieden nicht nur einer späteren, der heroischen, sondern auch einer früheren, mythischen Periode angehören. Woher hat Wotans Speer seine Spitze? Und auch Froh trägt ja Speer und Sichel. Unter dem Hort befinden sich Schilde, warum nicht auch Schwerter? Daß die Götter sich ihren Waffenbedarf etwa selbst beschaffen, davon hört man nirgends in und außer dem Drama, und es ist schwer glaublich, daß sie jemals Arbeit betrieben, das „schimmernd hehre Geschlecht“! Wenn Siegmund ruft: „Schande ihm, der das Schwert mir schuf!“ so meint er damit „verschaffte“; und auf Wotans Frage: „Wer schuf die starken Stücken, daraus das Schwert du geschweißt?“ erfolgt keine Antwort als wie Siegfrieds übermütiges: „Was weiß ich davon? Ich weiß allein, daß die Stücken nichts mir nützten, schuf ich das Schwert mir nicht neu!“ was Wotan gemütlich lachend bestätigt. Es bleibt also ein ungelöstes Rätsel, wer das Schwert ursprünglich geschaffen hat und woher es stammt. Wir wissen nur: es kommt aus der Tiefe der Erde, wie — das Rheingold aus des „Wassers Tiefen“. Ja, und gleich wie das Gold erst dann ins dramatische Leben tritt, als aus dem unschuldigen Urdinge der fluchbeladene Ring geschaffen worden, so wird auch das Schwert erst, gleichsam, dramatische Person, verhängnisvoll wirkendes Motiv, als Siegfried es aus seinen machtlosen Urstücken neu geschmiedet hat. In der Hundingsesche und in Siegmunds Hand haftete es nur schweigend und zersprang. Aber weder, wie Wotan zum Wälsungenschwerte, noch wie der Nibelungenhort zum Rheingoldschwerte gekommen — gleichviel ob beide eins oder verschieden sind — darüber erfahren wir aus dem Drama nichts: das gehört eben zu den Geheimnissen, die jenseits des Dramas, auf seinem dunklen Untergrunde ruhen, wonach wir in ihm selber gar nicht zu fragen haben — die wir uns aber, wie jenes Rätsel des Wotanauges, außerhalb des Dramas mit eigener Phantasie beliebig deuten dürfen. Woraus übrigens erhellt, daß die klugen Aesthetiker irren, welche meinen, Wagners Werk in Bayreuther Aufführung „ertöte“ alle Phantasie.

Als während der diesjährigen Festspielzeit mir jemand wieder einmal die alte Frage nach dem Schwerte vorlegte, machte er die Bemerkung: für wen konnten die Zwerge das Schwert geschaffen haben? Es ist ja noch gar kein Wesen da, das es gebrauchte. Die Götter führen Speere, die Riesen tragen Pfähle, und die Helden sollen erst selber geschaffen werden. Wagner sagte einmal scherzend: er habe ein Stück geschrieben, worin gar keine Menschen vorkämen. Das war das Rheingold. Wofür also dort ein Schwert? — Dies hat mich auf meine Phantasie über das beliebte Thema gebracht. Es ist nur eine Phantasie, wie ich nochmals betonen möchte, aber es läßt sich doch allerlei dabei denken. — Aus der Erde Tiefen, sagte ich, kommt das Schwert, wie das Gold aus der Tiefe des Wassers. Und es gehört zu den Geheimnissen der Urzeit, vor Erschaffung — des Dramas. Die Tiefe des Wassers ist solch ein Urgeheimnis; da gibt's einen „Vater“, den die Rheintöchter einmal so nennen — wir aber kennen ihn nicht, und es hilft uns nichts, nach ihm zu fragen: er „west“ — mit Goethe zu reden — jenseits des Dramas, als einer, „an den noch keiner dachte“. Aus diesem Jenseits taucht aber auch „geheimnishehr“ Erda auf: sie selbst die Tiefe der Erde, und ihre Töchter, die Nornen, urerschaffene Wesen. Ja, die Weltesche, woran sie weben, welcher Wotan seinen Speer entschnitt, auch sie wuchs im Ur-Einst aus diesen geheimnisvollen Vorweltiefen empor. Wir sehen: Ring — Speer — Schwert, diese drei Ursymbole des Dramas, sie weisen alle zurück in das Jenseits, in die Urzeit, in das Geheimnisvolle, nicht zu Erfragende. Die Riesen waren älter als die Götter, noch älter vielleicht die Zwerge, Urbevölkerung, Urrasse, wie griechische Titanen, deutsche Kobolde, welche gewiß nicht blonde, blauäugige Germanen, Vorfahren der Siegfriede waren: „Mein Vater bist du nicht!“ Gleichviel ob die Nibelungen schon in jenen Urzeiten und für vergessene Urkämpfe zwischen Urrassen ursprünglichste Waffen geschmiedet, oder noch ältere Erdwesen, Troglodyten, dunkle Höllengeschlechter — dieses „alte unscheinbare“ Schwert im Nibelungenhort gemahnt in der Tat an die Ausgrabungen neuer Zeit, und ist ein rätselhaftes Zeugnis jener urweltlichen unbekannten Existenzen, die dem erwachenden Menschengeiste nur noch wie Geistererscheinungen durchs ängstliche Kinderleben spukten. Nothung ist ein Bruder der Nornen — — urerschaffen — aus Erdas Schoß — „der Erde Nabelnest“, wie Mime Simplicissimus ehrfurchtslos das Heilig-Alte bezeichnet. — Und weil es dies ist, und weil es daher stammt, so ist es wohl auch „heilig“ — heißt doch selbst der Riesenwurm so in Alberichs urvetterlichem Munde! — Aber ein gar verhängnisvolles Wunschding ist und bleibt es dabei doch, dies Schwert, welches die Tragödie, welches Tod und Ende in die Welt und über die Götter selber bringt. Riese — Nibelung — Gott — sie alle werden durch dies Schwert geschlagen. Die Eisenzeit ist mit ihm, im Drama, angebrochen und wird durch es blutig erfüllt. Der Heldengedanke war eine Frucht der Furcht vor dem Ende.

Ach, ein schöner Wahn! Derselbe Held, der das Schwert gewinnt, bringt sterbend das Ende. Und aus seinem Tode noch hebt sich das Schwert in seiner kalten Hand mit seinem Motive zauberisch erstarrend, einem Aegisschilde gleich, wider den letzten Mörder empor. Ein Wunder? Ein Geheimnis! Jawohl, aus jener urweltlich wunderbaren Kraft, welche das Schwert geboren hat wie das Gold, dem die Zwerge erbebten. Rheingold und Schwert haben verwandte musikalische Motive. Sie begrüßen den Aufgang der Sonne und feiern den Untergang des Sonnenhelden. Sie sind die Fanfaren der Urkraft selbst. Genug: „Wie steht's mit dem Schwerte?“ — Sehr geheimnisvoll. Und dabei mag und soll es bleiben.

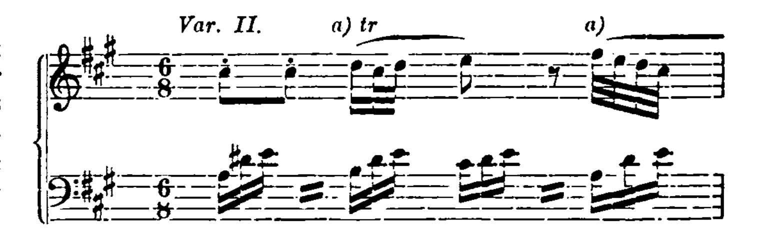
Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von Dr. G. Münzer.

3. Die Variation.

(Fortsetzung.)

Die Grundbewegung des Themas war die der Achtel. Die erste Variation ging in Sechzehntel-Bewegung. Die nächste Variation beschleunigt die Bewegung noch zu Sechzehntel-Triolen. Diese bilden die Begleitung, und dazu tönt die Melodie in geradem Rhythmus; immer aufs dritte und sechste Achtel mit Trillerchen und kleinen Zweiunddreißigstel-Figuren aufgeputzt (a).



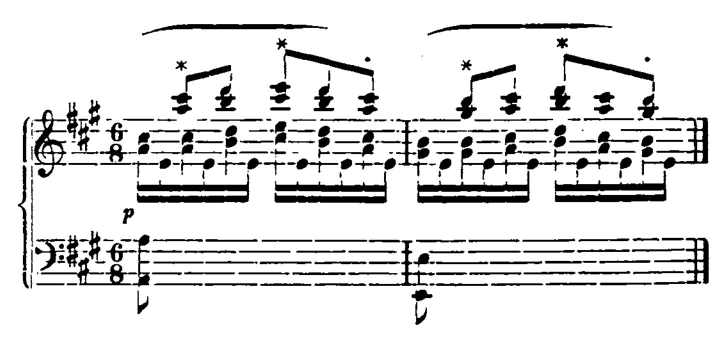


Im fünften Takte (b) stülpt Mozart die ganze Geschichte auf den Kopf. Die rechte Hand übernimmt die Triolen, indem sie dabei die Melodie festhält. Nun möchte auch die linke Hand mitmachen. Aber sie bringt es nur zu grotesken, unbeholfenen Sprüngen, jedesmal stolpert sie, kommt einen halben Ton zu kurz und rutscht durch einen Vorschlag erst in die richtige Tonhöhe. Mozart benutzt die Manier, wie ein schlechter Klavierspieler es machen würde, zu einem drolligen Klaviereffekt.

War der Charakter der ersten Variation liebenswürdig, derjenige der zweiten kapriziös, ja übermütig, so hebt die dritte Variation im Gegensatz dazu in Moll an. Sie ist „Minore" überschrieben. Minore heißt eigentlich: Kleinere; zu ergänzen ist dabei Terzo, d. h. es folgt ein Stück, in welchem an Stelle der großen Durterz, die bis jetzt erklang, die kleine Mollterz eintritt. Kurz gesagt: der Komponist zeigt an, daß er ohne besonderen Uebergang aus Dur zum Moll kommt. Des Kontrastes willen liebten die Komponisten die Gegenüberstellung beider Tongeschlechter. Es war geradezu Handwerksbrauch, in einem Stück aus Dur, wenn irgend angängig, ein „Minore", in einem solchen aus Moll ein „Maggiore" anzubringen. Welch' anmutiges Tongebilde verdankt diesem Komponistenbrauch hier seine Entstehung! Wie der Flug einer trauernden Grazie, wie das Flattern eines dunkeln Schmetterlinges dünkt uns dieses Minore. Und nun beachte man, daß es trotz dieses entgegengesetzten Ausdruckes musikalisch eng verwandt mit dem Thema ist. Worin liegt die Zusammengehörigkeit begründet, die das Ohr heraus hört? Eben wieder in der Beibehaltung der Haupttonschritte,



die Mozart durch die weichen Moll-Gänge verknüpft hat. Eine technische Seltenheit bei Mozart sind die Oktaven-Gänge, die in der zweiten Hälfte des ersten Teiles und am Schluß des zweiten eintreten. Es klingt, als sollte der Ernst nun weiter die Herrschaft behalten. Doch, da sehen wir zu Beginn der nächsten Variation wieder die drei Kreuze, als freundliche Wegweiser zur heiteren A dur-Tonart. Nun gehen zwar mit Ausnahme des Minore alle Variationen aus Dur, aber in dieser vierten gewinnt der Dur-Charakter eigenartige Bedeutung dadurch, daß er dem vorangegangenen Moll unmittelbar gegenüber gestellt wird, und dadurch, daß Mozart ihn in klanglicher Hinsicht besonders zur Geltung bringt. Es ist, als ginge nun nach vorangegangenen Nebeln die Sonne auf. Wie viel Glanz und wie viel Farbe liegt in den wenigen Takten, und mit wie wenigen Strichen hat sie Mozart hingezaubert! Genial ist das alte virtuose Klaviermätzchen der gekreuzten Hände zu einer entzückenden, koloristischen Klangwirkung benutzt. Wie lieblich singen die Terzen der linken Hand über der sanft wogenden Sechzehntel-Bewegung der rechten! Auch hier soll uns das Vergnügen an der Schönheit der Stelle nicht hindern, uns logisch klar zu werden, wie sie mit dem Thema verwandt ist. Abermals haben wir nur dieselben Melodieschritte wie im Thema.



Der zweite Teil der Variation bringt ein kleines Intermezzo, welches das Thema in neue Gestalt wandelt. Es wird in Passagen aufgelöst. Dann kehrt das Klangspiel zum Anfang zurück.

Bis jetzt hatte Mozart zwar das Thema in der mannigfaltigsten Weise verändert; wir hatten sogar gesehen, daß er die Tonart wechselte. Tempo und Takt hatte er aber beibehalten. Jetzt wechselt er auch diese. Er macht in der fünften Variation aus dem ursprünglichen Andante grazioso ein Adagio. Wir dürfen aber dabei nicht an ein tragisches Beethovensches Adagio denken. Die leichte Bewegung der Zweiunddreißigstel und die reiche Figuration der Melodie lassen den Charakter des Ganzen durchaus anmutig und heiter erscheinen. Allerlei neckische Kleinigkeiten, zierliche Staccati, Passagen, Sprünge beleben das Tonbild. Einer Note des Themas steckt der Komponist nun ein ganzes Bukett auf. Der erste und zweite Takt folgen der Melodie noch ziemlich genau, dann verschwindet unter dem Reichtum, dem zierlichen Wirrwarr der Figurationen die geschlossene Melodie des Anfanges. Das Ganze wird ein phantastisches liebliches Tonspiel, dessen Kern aber doch unverkennbar abermals das Thema geblieben ist. Nur daß statt einer Note des Themas immer ein ganzes Notenbündel, eine ganze Notenkette steht. Alle großen Melodieschritte sind vermieden, es sind Noten-Girlanden dazwischengehängt, es wimmelt von zierlichen Figürchen um die Hauptnoten herum. Wir haben so recht ein Stückchen Rokoko vor uns. Man beachte im einzelnen, wie Mozart z. B. den ersten Takt (a) variiert



der dritte Takt des zweiten Teiles (b) aber klingt jetzt



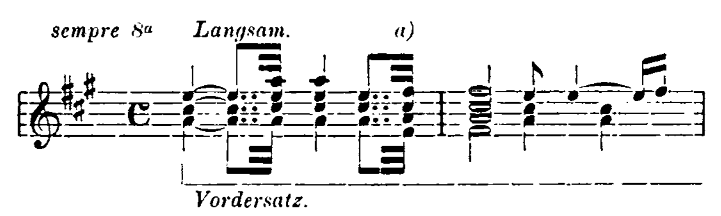
Das Adagio in einer Variationenreihe war gleichfalls Metiergebrauch, ebenso, daß sie mit einem etwas länger ausgeführten frischen Finale abschloß. Bei Mozart steht dieser „Kehraus" des lebendigeren Abschlusses wegen im geraden Takt. Er entfernt sich am meisten von der Anfangsmelodie. Aber auch hier bei aller scheinbaren Willkür, bei dem freisten Fluge der Phantasie doch die strengste musikalische Logik. Die Meisterhand hat auch hier, wie im Verlauf des ganzen entzückenden Mikrokosmus dieser Variationen gewaltet. Erstaunlich war es, was aus dem Liedchen, dem Thema, gebildet wurde. Aber mochte der Komponist auch mannigfache Masken vorgenommen haben, heitere, ernste und übermütige, das göttliche Mozart-Auge blickt überall hervor, und der Hauch ewiger Mozartscher Schönheit ruht auch auf diesen entzückenden „tönenden Formen", auf diesem kleinen und doch so großen Kunstwerke.

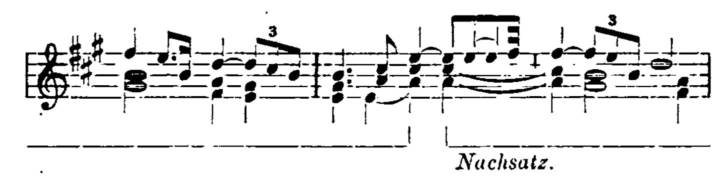
Im Grunde genommen war dieses Werk nichts als ein einziges Lied. Die einzelnen Variationen stellen gleichsam die verschiedenen Strophen dar, und je nach dem poetischen Gehalt dieser Strophen erscheint die Melodie des Liedes in verschiedener Beleuchtung. Lehrreich aber für die Zukunft ist die Art, wie wir hier scheinbar verschiedene Tonreihen doch als innig verwandt auffassen konnten.

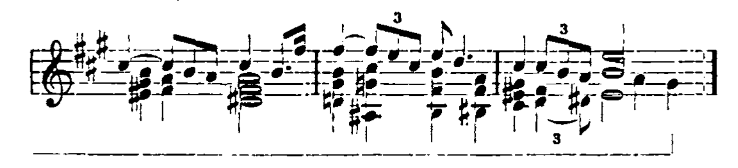
Die Möglichkeiten, welche die Variation darbietet, sind unendlich groß. Wir wollen nur noch eine betrachten und überschlagen darum hundert Jahre Musikgeschichte. Von Mozart zu Wagner!

Die Wahl des Werkes wird in diesem Zusammenhang überraschen. Und doch — Wagners Lohengrin-Vorspiel ist nur eine Art der Variation.

Sehen wir uns dieses berühmte Stück einmal an. Es hebt an mit einer kleinen Einleitung von ätherischen A dur-Akkorden, die in der Höhe flimmern. Die Melodie beginnt erst mit dem fünften Takte. Sie klingt uns im Verhältnis etwa zu den einfacheren, melodischen Gebilden, die wir bisher betrachtet haben, verwickelter. Sie erscheint nach anderen Gesetzen konstruiert; doch das ist ein Irrtum. Die Melodie ist nur — besonders rhythmisch — reicher. Wir haben eine ganz regelmäßige Bildung vor uns: Vordersatz und Nachsatz genau







viertaktig. Die Melodie ist dabei motivisch entwickelt. Es schließt sich eine Fortführung der Melodie an. Der sechzehnte Takt vom Beginn der Melodie an gerechnet enthält ihren Abschluß. Zugleich aber den Anfang einer neuen Periode. Auch bei den klassischen Meistern fällt in dieser Weise der Schluß einer Periode und der Anfang einer neuen oft zusammen.



Was beginnt hier aber Neues? Die Anfangsmelodie erklingt in der Tonart der Dominante, notengetreu bis zum achten Takte. Von da aus acht Takte lang in freier Ausführung. Zu dieser Wiederholung der Melodie gesellt sich eine reichere Begleitung. Es treten frei bewegte, melodische Nebenstimmen ein, welche die Hauptmelodie umspielen. Es folgt abermals die Hauptmelodie, wiederum acht Takte ganz notengetreu, dann in freierer Ausführung. Die begleitenden Nebenstimmen werden reicher und voller, und endlich setzt das Thema im Fortissimo ein drittes Mal ein. Die Stelle der freien Fortführung nimmt nun ein Decrescendo ein, das sich im zehnten Takte aussingt. Es schließen sich die Flimmerakkorde des Anfanges an, und endlich klingt das Ganze mit leisestem Hauch mit dem ersten Melodietakte aus. — Das Thema, leise beginnend, erschallt stärker und stärker, bis zum höchsten Glanze des Orchesters gesteigert, und endlich in der Ferne wieder verhallend. Ein berühmtes Meisterwerk musikalischer Steigerungskunst. Die Idee, die der Komposition zugrunde lag, war diese: „Dem verzückten Blicke höchster, überirdischer Liebessehnsucht scheint im Beginn der klarste, blauste Himmelsäther zu einer wundervollen, kaum wahrnehmbaren und doch das Gesicht zauberhaft einnehmenden Erscheinung sich zu verdichten. In unendlich zarten Linien zeichnet sich mit allmählich wachsender Bestimmtheit die wunderspendende Engelschar ab, die, in ihrer Mitte das heilige Gefäß geleitend, aus lichten Höhen unmerklich sich herabsenkt . . . Und als endlich das heilige Gefäß selbst in wundernackter Wirklichkeit entblößt und deutlich dem Blicke des Gewürdigten hingereicht wird; als der ‚Gral' aus seinem göttlichen Inhalte weithin die Sonnenstrahlen erhabenster Liebe, gleich dem Leuchten eines himmlischen Feuers, aussendet, so daß alle Herzen rings im Flammenglanze der ewigen Glut erbeben: da schwinden dem Schauenden die Sinne, er sinkt nieder in anbetender Vernichtung . . . Doch über den in Liebeswonne Verlorenen gießt der Gral nun seinen Segen aus . . . In keuscher Freude schwebt nun, lächelnd herabblickend, die Engelschar wieder zur Höhe . . . und im hellsten Lichte des blauen Himmelsäthers verschwindet die hehre Schar, wie aus ihm sie zuvor sich genaht." (Wagner, Ges. Schriften, 2. Aufl., Bd. V, S. 179.)

Es wird nicht gut möglich sein, sich dieses wunderherrliche Stück anders „auszulegen". Das allmähliche Wachsen des Themas in der Klangstärke zwingt uns die Vorstellung einer allmählich näher kommenden, strahlenden Erscheinung auf. Uns fasziniert dieses Herausglühen und Blühen der Melodie bis zum höchsten, wonnigsten Glanze. Aber — was an der musikalischen Struktur des Stückes so wunderbar und neu erscheint, was einem früheren Geschlecht geradezu unverständlich dünkte, wie ist das sinnvoll und einfach gestaltet! Was anders ist das Lohengrin-Vorspiel als eine Folge von drei Variationen? Das Thema wird in den ersten acht Takten von Wagner beibehalten und durch Hinzutreten der „kontrapunktierenden" Stimmen variiert. Der zweite Teil des Themas wurde nicht in derselben Weise variiert, sondern Wagner benutzt ihn frei zu Zwischenspielen zwischen jenen Variationen des ersten Teiles. Der künstlerische Grund ist leicht einzusehen. Es wird durch jene kurzen freien Zwischenspiele einer Monotonie vorgebeugt, die bei der durchaus gleichmäßigen, mehrfachen Wiederholung der ganzen Melodie leicht hätte entstehen können. So wirkt nach dieser Abweichung der Wiedereintritt des Themas stets neu und überraschend.

Diese Art der Variation hat Wagner nicht erfunden. Sie gehört zum Formenschatz der alten Schule. Nur hat sie Wagner geistvoll und originell benutzt. Es mag uns das

Lohengrin-Vorspiel ein Beispiel dafür sein, wie das Genie alte Form mit neuem Geiste füllt. Wir mögen uns aber auch merken, daß auch bei Wagner — dessen Musik ganz „Inhalt" erscheint — die Form eine große Rolle spielt. Was freilich nur wenige wissen oder wissen wollen. Eben die diamantgleich klare, scharfgeschliffene Form ist es, die — dem naiven Hörer freilich unbewußt — jene ungemeine Wirkung gerade dieser Wagnerischen Schöpfung hervorruft. Die musikalische Logik dieses ätherischen Stückes hat zugleich die zwingende Ueberzeugungskraft einer mathematischen Beweisführung.

(Fortsetzung folgt.)

Der Monatsplauderer.

„Musikalische Volkswirtschaft."

Mir fehlt ein Held" beginnt Byron sein Don Juan-Epos. „Mir fehlt eine Sensation" bekennt der Monatsplauderer. Der ganze Oktober ist vorbeigegangen, ohne daß, soweit die Geigen der europäischen Kulturmusik erklingen, ein neues, aufsehenerregendes Werk, ein aufsehenerregender neuer Künstler, eine aufsehenerregende Idee sich gezeigt hätte. Nichts! Vollkommenes Einerlei. Die Woge der Konzerte, der Opernabende schwillt an und schwillt ab. Man läßt Ebbe und Flut ihren Lauf. Hätten wir nicht vom vorigen Jahre her „Salome", deren Zugkraft in der vorigen Saison erst zur Hälfte aufgezehrt werden konnte — wir müßten zur Sensation von vorgestern greifen oder gar eine alte Mode wieder auffrischen, um das Musikleben bei Kräften zu erhalten. „Salome" als Retterin! Die großen Bühnen haben sich lange gesträubt, bis sie die Moral von den Argumenten der Kassenrapporte unserer Stadttheater in die Flucht schlagen ließen. Sagten, es schicke sich nicht und gehen nun doch in die Laube. Schon redet man in den musikalischen Zirkeln zu Paris von nichts als von der Tochter der Herodias. Kommt sie oder kommt sie nicht? Die Ackté studiert die Rolle. Jeden Augenblick sondiert irgend ein Impresario von diesseits der Vogesen das Terrain für den reichen Beutezug in die Seinestadt.

Kurzum: noch hält der Salome-Zauber vor. Ein wahres Glück für das äußere Musikleben Europas. Hätte sie Strauß nicht aus freien Stücken komponiert — jetzt hätte er sie komponieren müssen. Im Ernst gesprochen: wir sind heute in der Musik fast ebensoweit wie mit der dramatischen Poesie. Wenn vier bis fünf Leute die Feder aus der Hand legen, oder keinen Einfall haben, stoppt der ganze Musikbetrieb. Strauß, Reger, Pfitzner, Humperdinck, dazu je nach der landschaftlichen Berühmtheit ein paar wechselnde Namen geben der deutschen Saison die Signatur. Erscheinen die nicht im Programm, so werden die Achseln gezuckt. „Nichts Besonderes los."

Mir scheint, daß diese Entwicklung keine erfreuliche ist. Sie legt das Hauptgewicht zu sehr auf die „aktuellen" Sensationen. „Zum ersten Male", — das ist das Zauberwort, von dem man sich den größten Effekt verspricht. In der Regel müßte es sogar heißen: „Zum ersten und letzten Male." Was unserem ganzen Musikleben fehlt, ist die Wiederholung. Nur „Klassisches" wird wiederholt. Nur Klassisches ist wirklich bekannt. Die sensationellen Neuheiten kommen, wirbeln Staub auf, verblüffen, werden kritisiert und vergessen. Drei Tage nach der Aufführung spricht man schon von der nächsten Sensation, die im Anzug ist. Auf diese Weise lernt das Publikum von den neuen Werken kaum mehr als die Namen. Von einem Fortwirken ist zumeist gar keine Rede. Und dabei handelt es sich in den meisten Fällen um höchst komplizierte, umfangreiche Schöpfungen, die selbst dem wohlvorbereiteten Fachmann nicht geringe Schwierigkeiten darbieten. Ein näheres, inneres Verhältnis zu den neueren symphonischen Werken etwa gewinnt der Laie höchstens auf dem Wege des privaten Studiums, das ihm in neunzig unter hundert Fällen versagt ist. Unsere „Bildung" geht auch mehr darauf aus, alles mögliche irgend einmal gehört zu haben, statt aus einer wenn auch eng begrenzten Zahl gründlich gekannter Kunstwerke zu erwachsen. Die meisten Menschen hören Musik so wie sie reisen. Und sie reisen, um sagen zu können, daß sie „auch" dort gewesen seien. Da gefallen mir schon die Habitués und Reisenden alten Schlages besser, die so oft sie konnten, immer wieder ein paar derselben Tonwerke und derselben Orte besuchten und bereisten. Es war eine große Einseitigkeit, gar nicht zu leugnen, aber es bildete Urteil und Empfinden besser als die heutige vielseitige Oberflächlichkeit. Die „Hörgelegenheiten" zu vermehren ist also eines der wichtigsten Ziele einer musikalischen Kultur.

In den „Fliegenden Blättern" stand vor einigen Jahren ein guter, d. h. sehr aus dem Leben gegriffener Witz. A.: „Sie kommen aus der X-Symphonie? Nun, wie finden Sie dieses herrliche Werk?" B.: „Wissen Sie, das muß man öfter hören . . . aber ein zweites Mal geh' ich nicht mehr hinein." — Così fan tutti. So machen's, wenn nicht alle, so doch die meisten, im Konzertsaal sowohl wie in der Oper. Denken wir daran, wie oft die Leute in Theaterstädten wie Wien vor sechzig oder achtzig Jahren eine Novität besuchten. Jetzt gilt, wer außer durch den Zwang des Abonnements eine Neuheit öfter als einmal in der Saison hört, schon als Sonderling oder als — ein Gläubiger des Autors. Die Scheu vor der Reprise ist allgemein, nebenbei: ein beschämendes Zeugnis unserer „Musikliebe". Gewiß hängt diese Erscheinung auch mit den wirtschaftlichen Verhältnissen unserer Zeit zusammen. Das Budget für Musikgenüsse ist knapp, wird ohnehin meist über das Verhältnismäßige überschritten. Infolgedessen hält jeder seine paar Mark nur für das Unumgängliche zusammen, was man gehört haben „muß".

Ein wahrer Segen sind darum die an vielen Orten eingeführten sogenannten populären Symphonieabende zu billigen Preisen, weil sie die Gelegenheit zum öfteren Hören guter Musik vermehren. Leider kommt dieser Segen gerade der modernen Musik nicht zugute. Denn die Veranstalter können bei diesen „volkstümlichen Preisen" kaum auf die normalen Kosten eines Konzertes kommen, müssen also alle Werke, die eine (stets mit namhaften Kosten verbundene) Verstärkung des Orchesters im Sinne des modernen Stils erheischen, in den meisten Fällen beinahe ängstlich vermeiden. So stellt sich auch hier die Frage des „bleichen Metalls" der kulturellen Entwicklung als ein Hindernis in den Weg.

Indessen — zu seiner Beseitigung kann auch die Presse mithelfen. Das jetzige System, die Premieren zu besprechen und dann die Werke ihrem Schicksal zu überlassen, hat nicht wenig dazu beigetragen, die Scheu vor den Wiederholungen zu vermehren. Sie agitiert mit ihren Voranzeigen und Premierenberichten geradezu für den Erstaufführungskultus. Statt daß der Fachreferent des Blattes Gelegenheit findet oder nimmt, für die Wiederholungen bedeutender Werke zu plädieren und das kunstliebende Publikum zum Besuch anzuregen, indem er auch weiterhin davon spricht und es beleuchtet. Die Erstaufführung wird als ein Verdienst des Konzertgebers gepriesen und ist es doch vielfach nicht, weil die Sensation der Neuheit einen regen Zulauf von Besuchern verbürgte. Um die Wiederholungen kümmert sich die Presse in der Regel nicht mehr, das Risiko des Unternehmers ist dabei viel größer (zumal in kleineren Städten und wenn es einer ernsten und strengen Sache gilt) und nicht einmal der Ehrgeiz, dieser mächtige Hebel aller künstlerischen Taten, kommt dabei auf seine Kosten. Auf diesen Punkt ist bisher viel zu wenig geachtet worden, und doch verdiente er seitens einer vernünftigen Kunstpolitik die aufmerksamste Beachtung.

Kunstpolitik! Ja existiert denn so etwas? Leider nein. Es ist vorderhand nur ein Phantom weniger Köpfe. Aber so wie es heute eine Wirtschaftspolitik in bezug auf das materielle Nationalvermögen gibt, so sicher werden wir in fünfzig Jahren eine Nationalökonomie der geistigen Güter haben. Einstweilen erübrigt es uns, den Boden zu bereiten für diese kommende Wissenschaft. Den Acker zu bestellen, die Furchen zu ziehen, worein die neuen Ideenbringer ihre Gedankensaat pflanzen mögen. Einzelne Ideenkörner bringt ein Vogel, ein Windhauch

oder sonst ein Zufall wohl auch jetzt schon herüber, aber in der hart verkrusteten Erde kann er nicht keimen. Hat nicht vor wenigen Jahren ein Richard Strauß ein treffendes Wort gesprochen, indem er sich gegen die hochmütige Verachtung wendete, womit die Kritik gegen Meister zweiten und dritten Ranges auftritt und nur die Koryphäen gelten läßt? Die Worte gingen aus einem Blatt ins andere, niemand widersprach, aber gefruchtet haben sie nicht das mindeste. Die Erdkruste! Unser Musikwesen hat sich auf das großartigste entfaltet, aber noch fehlt der Organisator, noch fehlt die planvolle Pflege der Kunst, noch schießt Kraut und Unkraut üppig aus derselben Scholle, noch fehlt die rechte Nutzbarmachung der produzierten geistigen Güter für die innere Entwicklung der Menschheit und des Volkes.

Die Welt hat in einer vielhundertjährigen Geschichte eine wunderbare Entwicklung der Tonkunst gesehen, worin ein großer Meister dem anderen gleichsam die Hand zu einer unendlichen Kette gab. Es wäre möglich, daß uns eines Tages die neuen großen Meister fehlen könnten. Wär' auch kein Unglück. Ungenutzte, ungemünzte Schätze der Musik liegen aufgestapelt, Generationen hätten genug zu tun, um sie zu verarbeiten und zu sichten. Inzwischen reift uns gewiß ein neuer Mehrer der Tonkunst heran. Einstweilen sind wir in der Fülle des Besitzes Verschwender, die erst dann auch mit der Kunst haushalten lernen werden, bis schmale Zeiten über uns kommen. Aber muß uns wirklich die Not erst sparen lehren? Wirtschaft, Horazio, Wirtschaft!

Dr. Richard Batka.

Das Urbild des Fra Diavolo.

Von Dr. **Adolph Kohut.**

Die Opern- und Operetten-Librettisten, namentlich die Textdichter für das komische Genre, haben von jeher ihre Stoffe aus dem Gebiete der Räuberromantik geschöpft. Besonders war es Italien, nicht allein das klassische Land der Sehnsucht aller poetisch veranlagten Deutschen, wo die Zitronen blühen und die Goldorangen glühen, sondern auch das des Räuberwesens, das in früheren Zeiten in den Abruzzen so frisch, fromm und froh gedieh. Die Brigantenchefs und Räuberhauptleute, die dort auf Bergen und Höhen hausten, waren eben keine einfachen Spitzbuben, „Kolonie für Galgen und Rad", wie sich Schiller in seinen Räubern ausdrückt, sondern zugleich auch romantisch veranlagte Heldenliebhaber, die in ihren Mußestunden in eleganter Toilette bei ihren Herzallerliebsten erschienen. Also Opern- und Operettenfiguren ganz nach dem Geschmack der Textfabrikanten, denen es begreiflicherweise nicht genügen kann, wenn die Herren Briganten nur rauben, plündern und morden — sie müssen vielmehr auch Arien singen und sich hübsch in Ensembles ausnehmen.

In Deutschland hatte man von jeher Sinn und lebhaftes Interesse für Räuberromantik (die vergangenen Tage von Cöpenick haben das auch für unsere Zeit schlagend bewiesen). Im Roman und im Drama blühte sie wie in der Tondichtung. Der ungeheure Erfolg, den unser großer Nationaldichter Schiller mit seinem Erstlingsdrama, „den Räubern", erzielte, ist nicht allein auf das unvergleichliche dramatische Genie und die außerordentliche Gestaltungskraft des Poeten, sondern auch auf den Umstand zurückzuführen, daß die so drastische Schilderung des Brigantaggio, das Mixtum compositum zwischen Räubertum, Heldenwesen und sentimentalem Liebhaber schwärmerischen Gemütern unendlich zusagte. Bezeichnend ist auch der Umstand, daß es in der Mitte des 18. Jahrhunderts die gelesensten deutschen Romanschriftsteller waren, die schundmäßige Ritter-, Räuber- und Schauerromane lieferten, und neben Lessing, Herder, Wieland, Goethe und Schiller schwor man zur Fahne von Christian August Vulpius, dem Schwager des Dichterfürsten Goethe, denn er war der Verfasser des gelesensten, bewundertsten und berühmtesten Romans seiner Zeit, betitelt: „Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann". Dies Machwerk erlebte rasch hintereinander fünf Auflagen und wurde in fast alle lebenden Sprachen übersetzt.

Natürlich ist „Rinaldo Rinaldini" ein italienischer „Bravo", der Typus des Ritterräubers, wie er in der Phantasie der großen Masse lebte: edel und greulich tapfer, den manchmal löbliche und weinerliche Stimmungen anwandelten. Die schönste und vornehmste Dame wirft sich ihm in die Arme und er zeigt sich in seinen galanten Augenblicken als ein honigsüßer, schwärmerischer Schäfer. Ein Gefühl der Beschämung erfaßt uns, wenn wir bedenken, daß die in den Roman eingeflochtene Räuberromanze einst von den jungen Damen ungescheut zur Gitarre gesungen wurde, jene Romanze, die mit den Worten beginnt:

> In des Waldes tiefsten Gründen,
> Und in Höhlen tief versteckt,
> Ruht der Räuber allerkühnster,
> Bis ihn seine Rosa weckt.

Und mit den Versen endigt:

> Rinaldini, lieber Räuber,
> Raubst den Weibern Herz und Ruh',
> Ach, wie schrecklich in dem Kampfe,
> Wie verliebt im Schloß bist du.

Die großen, berühmten und berüchtigten italienischen Räuber hatten zuweilen für die Herren Librettisten noch einen Vorzug, der sie so recht geeignet für die komische Oper bezw. Operette machte: daß sie nämlich Humor und sei es auch nur — Galgenhumor besaßen. Sie brauchten die Herren Wegelagerer und zugleich Heldenliebhaber nur zu zitieren und sie hatten sofort die Lacher auf ihrer Seite. Von einem solchen Räuberhauptmann z. B. wird die nachstehende, wahrheitsgemäße Anekdote erzählt, die ich einmal im Text einer alten, schon längst nicht mehr gegebenen komischen Oper fand: Der betreffende italienische Brigant wird eingefangen und da bereits früher der Anführer einer anderen Bande festgenommen war, werden beide miteinander konfrontiert. Der Richter fragt den soeben verhafteten Räuberchef:

Gehört dieser Kerl auch zu eurer Bande?

Nein, Herr Richter, erwidert der Gefragte, soviel ich weiß, war er nur Ehrenmitglied.

Eine hochstehende Herzogin äußerte einst an der Tafel ihres Souveräns, der Räuberhauptmann Ciro Annichiarizo wäre ein ausgezeichneter Mensch, der es verdiente, General zu werden und eine Armee zu kommandieren. Als sie am Abend nach Hause kam, fand sie folgende Zeilen in ihrem Boudoir:

Frau Herzogin, ich habe vernommen, wie vorteilhaft Sie von mir in Gegenwart Seiner Majestät geredet haben. Da Dankbarkeit mir die heiligste Pflicht ist, so erhalten Sie inliegend eine Sicherheitskarte, bei deren Vorzeigung Ihnen niemand ein Haar krümmen oder das mindeste entwenden wird, wenn Sie in die Hände meiner Untergebenen geraten sollten. In Ihrem Keller werden Sie 200 Flaschen vom besten Champagner finden, wie er trefflicher nicht im ganzen Lande zu haben ist. Verschmähen Sie dieses Zeichen meiner höchsten Verehrung nicht....

Von allen den Großmeistern des Raubrittertums ist jedoch niemand in Liedern, Romanzen, Sagen und Tönen, in Büchern und Dramen so oft besungen und verherrlicht worden, wie Fra Diavolo, wie der Spitzname des zu Itri in der Terra de Lavoro — Italien — im Jahre 1771 geborenen und am 12. November 1806 zu Neapel gehängten patriotischen und romantischen Räuberhauptmanns Michele Pezza lautet.

Noch bei seinen Lebzeiten sang man Lieder ihm zu Ehren, und die Mütter erzählten ihren Kindern phantastereiche und phantastische Geschichten von dem großen Mann, der die Reichen ausplünderte, um das Geld den Armen zu geben, der mit unerhörter Kühnheit und Tapferkeit gegen die Franzosen kämpfte und der vor allem ein Amulett besaß, das ihn angeblich kugelsicher machte.

Die französischen Opernkomponisten Jean Francois Le-Sueur, geb. 15. Februar 1760 und gestorben 6. Oktober 1837, und Etienne Nicolas Méhul, geboren 22. Juni 1763 und gestorben 18. Oktober 1817, haben in ihrer 1793 bezw. 1795 erschienenen gleichnamigen Oper: „La Caverne" (Die Höhle) das Tun und Treiben des berühmten Räubers „Fra Diavolo" zum Gegenstand der Handlung gewählt.

Zwei Jahre nach der Hinrichtung Fra Diavolos erschien dann eine Bearbeitung von „La Caverne" unter dem Titel: „Fra Diavolo, Chef des brigants dans les Alpes" (Fra Diavolo, der Räuberhauptmann in den Alpen) als Spektakelstück von Cuvellier und Franken in Paris. Das Theater an der Wien brachte diese Spektakelpantomime mit einem beispiellosen Erfolg unter dem Titel: „Der Räuber in den Abruzzen." Es war klar, daß E. Scribe, der findigste und gewandteste Opernlibrettist, der je gelebt hat, sich diesen prächtigen Stoff nicht entgehen lassen und daß D. F. E. Auber mit vollen Händen zugreifen werde, als ihm sein famoser Textdichter das Sujet übergab. Die Oper wurde zum erstenmal unter brausendem Beifall des zahlreich versammelten Publikums am 30. Januar 1830 auf dem Theater „Feydeau" zu Paris gegeben und trat bald ihren Siegeszug durch alle Städte und Länder an. Neben der „Stummen von Portici" gehört sie zu den glänzendsten Schöpfungen des Meisters, er zeigt sich hier auf der vollen Höhe seines Könnens.* Am Berliner Hoftheater, wo „Fra Diavolo" zum erstenmal am 3. August 1830 gegeben wurde, erlebte die Oper bis heute wohl an 200 Aufführungen. An der Wiener Hofoper erschien sie am 15. November 1830. Rasch folgte das Dresdner Hoftheater drei Tage später; die Münchner Hofbühne gab sie zum erstenmal am 13. März 1831, und das Stuttgarter Hoftheater am 8. Juni 1831.

Ein Vergleich des Titelhelden „Fra Diavolo" der Auberschen Oper mit dem Urbild muß uns den Beweis liefern, daß der Librettist mit großer Willkürlichkeit verfahren und daß Menschen und Verhältnisse ihm nur dazu dienten, ein wirksames und zugkräftiges Stück zu schreiben, was ihm denn auch in glänzender Weise gelungen ist. Schon der Umstand, daß der Schauplatz der komischen Oper ein Gasthaus in der Gegend von Terracina vom Jahre 1830 ist, während der Räuberhauptmann, wie schon erwähnt, am 12. November 1806 zu

* Siehe darüber die Biographie des Verfassers über Auber. Musikerbiographien 17. Band. Leipzig, Philipp Reclam jun.

Neapel gehängt wurde, spricht dafür, daß die geschichtliche Treue Scribe absolut nicht genierte, aber trotz allem muß man anerkennen, daß er es meisterhaft verstanden hat, den aus Habgier, Gewalttätigkeit und Galanterie in eigentümlicher Weise gemischten Charakter des Schreckens der Abruzzen und der Franzosen nach der Natur zu zeichnen und auch den von mir bereits erwähnten krankhaften Charakterzug der Zeit, besonders des zarten Geschlechts, das in einem galanten Räuberhauptmann das Ideal eines Mannes erblickte, zu veranschaulichen.

Die köstliche Figur der von Fra Diavolo gefangenen Lady Pamella, der Gattin des reisenden Engländers Lord Kookburn, ist zwar die eigenste Erfindung des Librettisten, aber die Liebesszene mit dem hier unter dem Namen eines „Marquis von San Marco" auftretenden Schwerenöters ist durchaus waschecht. Speziell gelungen ist auch die 8. Szene des ersten Akts, wo der Marquis von San Marco, alias Fra Diavolo, am Tisch sitzt und speist und mit Zerline eine Romanze singt. Mit fast photographischer Treue charakterisiert diese den kühnen Räuberhauptmann mit den Worten:

Erblickt auf Felseshöhen
Den stolzen Räuber dreist und hehr!
Fest gestützt auf sein Gewehr,
Seht ihn drohend stehn.
Er nähert sich, es winkt
Sein roter voller Federbusch,
Und sein samtner Mantel sinkt
Wohl auf sein reiches Kleid,
Zittert! Denn in des Sturmes Droh'n
Ruft des Echos banger Ton:
Diavolo! Diavolo! Diavolo!

Und zürnet seine Stirne,
So bebt der kühnste Feind im Streit,
Manche hübsche Dirne
Lobt seine Artigkeit.
Ich selbst kann das bezeugen,
So manches Mädchen traf sein Blick,
Und mit sinnendem Schweigen
Kehrt es zum Wald zurück.
Zittert! Denn den Räuber betrachtend,
Ruft sie leis und schmachtend:
Diavolo! Diavolo! Diavolo!

Die zünftige Kritik verargte es Auber, daß er einen angeblich gewöhnlichen Spitzbuben, wie Fra Diavolo, verherrlicht und mit der ganzen Fülle seiner entzückenden und prickelnden Melodien ausgestattet habe; aber mit der Zeit milderten sich jene Bedenken, zumal bei den Geschichtsforschern, die sich mit dem Urbild des kühnen Räuberhauptmanns näher beschäftigten. Schon Alexander Dumas, der Aeltere, hat die gleichsam kulturgeschichtliche Bedeutung Fra Diavolos anerkannt, denn in seinem Werk über „San Felice" schildert er uns diesen berühmt gewordenen „Uebermenschen" als den Typus eines lebhaften Jünglings, den verschmähte Liebe zur Verzweiflung treibt, so daß er sich nicht allein an seinem Nebenbuhler, sondern zugleich auch an der ganzen Gesellschaft rächen will. In der Tat hat der im Jahre 1771 zu Itri geborene Michele Pezza, der Sohn schlichter einfacher Landleute, die zugleich einen schwunghaften Oelhandel betrieben, aus verschmähter Liebe zum Dolch und zum Revolver gegriffen.

Er liebte leidenschaftlich die Tochter des reichen Gasthofbesitzers Antonio della Rota und freite um ihre Hand, doch wurde er, weil er arm war, von dem Vater seiner Herzallerliebsten abgewiesen und diese vermählte sich mit einem reichen Jüngling. Bis dahin war Pezza ein sanfter, friedlicher und gutmütiger Mensch, nun aber verwandelte sich seine fromme Denkungsart in gärend Drachengift, denn plötzlich, inmitten des Hochzeitmahls sank der junge Bräutigam von einer Kugel, die durch das Fenster schlug, tödlich getroffen nieder; die Gäste sprangen entsetzt auf und die Bluthochzeit nahm ein Ende mit Schrecken. Die Chronik berichtet, daß der sterbende junge Gatte, der sofort den Mörder erkannte, ausgerufen habe: „Du bist nicht Fra Pezza, sondern Fra Diavolo!" Auch fügt die Chronik hinzu, daß der in die Berge flüchtende Mörder höhnisch zurückgerufen habe: „Ja, ich will von jetzt ab Fra Diavolo sein!" Seitdem figuriert in der Geschichte seines Vaterlandes der kühne Räuberhauptmann und Anführer der Banden unter dem Namen: Fra Diavolo. Wie an seinem Rivalen, so rächte sich der Genannte auch an dem Vater des von ihm geliebten Mädchens, den er ebenfalls meuchlerisch niederschoß. Um den Verfolgungen der Gerichte, die ihn in contumaciam wegen der doppelten Mordtat zum Tode verurteilten, zu entgehen, zog er sich unter dem Namen eines Fra Angelo in ein Kloster zurück; doch wurde sein Schlupfwinkel entdeckt und nun blieb ihm nichts anderes übrig, als sich auf Bergesgipfeln und in Felsenhöhlen zu verstecken und von dort aus sein Schelmenhandwerk zu treiben. Bald sammelte er zahlreiche Desperados um sich, die alle ihre Sache auf nichts gestellt hatten, und die bedingungslos den Befehlen ihres Hauptmanns folgten. Schon in wenigen Jahren brachte er durch glückliche Beute- und Plünderungszüge ein großes Vermögen zusammen und die Zahl seiner Anhänger wuchs immer mehr, zumal er es in erster Linie auf die Fremden und auf diejenigen Mitglieder des hohen Adels abgesehen hatte, die das Volk bedrückten, so daß die unteren Schichten ihn gleichsam als Befreier begrüßten. Unter keinen Umständen verrieten ihn die Carabinieri, obschon viel tausend Scudi auf sein Haupt ausgesetzt waren. Er trieb seinen Wagemut so weit, daß er zuweilen in seinen unterirdischen Gemächern glänzende Gelage veranstaltete und Freunde und Bekannte, natürlich in erster Linie hübsche junge Mädchen und Frauen, zu sich einlud, wobei er die Armen reichlich beschenkte. Er machte es wie Crispinus, der Schutzgott der Schuhmacher, der bekanntlich den Wohlhabenden das Leder abnahm, um daraus für die Notdürftigen Stiefel zu verfertigen.

Immer höher schwang sich sein reger Geist. Als 1799 die Franzosen in Italien einfielen, verwandelte sich der Räuberhauptmann allmählich in einen Truppenkommandanten voll glühender patriotischer Begeisterung. Es gelang ihm, etwa 4000 Mann um seine Fahnen zu scharen, die die Aufgabe hatten, für den König Ferdinand von Neapel zu kämpfen und zu sterben. Der Minister des genannten bourbonischen Monarchen, Kardinal Fabrizio Ruffo, zeichnete ihn auf jede mögliche Weise aus, unterstützte ihn mit vielen tausend Dukaten, annullierte die von den Gerichten über Fra Diavolo verhängte Todesstrafe, und der König ernannte ihn sogar zum Oberst. Es muß ihm zum Ruhm angerechnet werden, daß er mit seiner Bande viel tapfere Taten vollbrachte, und daß die Wiedereroberung von Neapel ihm und seinen Leuten im wesentlichsten zuzuschreiben war. Freilich fehlte es auch an Grausamkeiten der abscheulichsten Art nicht, die Entsetzen erregten und den anständigen Teil der Bevölkerung in das Lager der Franzosen trieb. Ebenso muß hervorgehoben werden, daß er sich meisterhaft darauf verstand, Beute zu machen, Erpressungen aller Art auszuführen und unter dem Deckmantel des Patriotismus ungeheure Summen zu rauben, deren größten Teil er dann unter den Truppen verteilte. Vor Terra di Lavoro, Fondi, Velletti, Gaëta und an anderen Orten lieferte er den Franzosen glückliche Treffen und nie wurde er verwundet, geschweige denn gefangen genommen, so daß seine Leute mit einem gewissen abergläubischen Fanatismus an ihm hingen und ihn für unverwundbar hielten. Mit kleineren Truppenabteilungen, mit denen er von Ort zu Ort streifte, überrumpelte er den Feind, störte die Verbindung der französischen Regierung zwischen Neapel und Rom und vernichtete die Herrschaft der Franzosen in Neapel. Er zeigte bei all diesen Anlässen und Scharmützeln nicht allein Schneidigkeit, sondern auch Besonnenheit und ein ausgesprochenes taktisches und strategisches Talent.

Wie man weiß, wurde die Bourbonische Dynastie im Jahre 1806 von Napoleon I. abgesetzt und der große Korse ernannte seinen Bruder Joseph Bonaparte zum König beider Sizilien. Dieser trat seine Regierung am 30. März des genannten Jahres an und obschon er sich redlich Mühe gab, durch Einführung zahlreicher Reformen im Lande und durch Aufhebung der Lehensverfassung und der Fideikommisse, durch die Trennung der Justiz von der Verwaltung, durch Verbesserung des Finanzwesens, durch Einführung eines allgemeinen und neuen Steuersystems usw. seine Herrschaft zu begründen, hatte er doch anfänglich einen sehr schweren Stand, da die Emissäre Fra Diavolos im ganzen Lande das Volk gegen den fremden Eindringling aufhetzten und den napoleonischen Truppen in Bergen und Schluchten oft recht erfolgreichen Widerstand leisteten. Ueberall wurden die Volksmassen aufgewiegelt, damit sie für den entthronten König kämpften. Unter Mitwissen Ferdinands und der Königin Karoline wurden in Calabrien und Apulien, in den Abruzzen und Basilicata neue Banden organisiert und zwar aus dem Abschaum der Gesellschaft und unter die Anführung von Räubern und Mördern, wie Fra Diavolo, gestellt. Die Königin Karoline scheute sich nicht, an Fra Diavolo, der, wie schon erzählt, einst von den Gerichten wegen Doppelmordes zum Tode verurteilt war, eigenhändig einen Brief zu schreiben und ihn „Mio generale e mio amico" anzureden. Diese Huld seiner Monarchin schmeichelte nicht wenig die Eitelkeit und den Ehrgeiz des „Generals", der sich unterfing, die Rolle Ferdinands zu spielen, denn er erließ im Namen des entthronten Monarchen leidenschaftliche Proklamationen an die Bevölkerung, sie zur Treue und zum Gehorsam für den Landesvater anrufend, sie auffordernd, die Fremden zu verjagen und glänzende Belohnungen in Aussicht stellend. Wie mit der Königin, so stand Fra Diavolo auch mit dem genannten Minister der Bourbonen, Kardinal Fabrizio Ruffo, sowie mit den berühmten britischen Admiralen Horazio Nelson und Sidney Smith in regem brieflichen und persönlichen Verkehr und erfüllte blindlings alle noch so grausamen Befehle dieser mit den Bourbonen verbündeten Macht.

Wie toll es Ruffo, Fra Diavolo & Comp. damals trieben, schildert ein italienischer Historiker mit folgenden Worten: „Unter der Leitung dieser Männer wurden jene kriegerischen Banden organisiert, wilde Horden, die unter dem Banner des weißen Kreuzes und unter dem Vorwand, für die heilige Sache des Throns zu kämpfen, alles vernichteten und zerstörten, Städte und Dörfer niederbrannten, die Felder verheerten, die Einwohner erbarmungslos abschlachteten; der Verwüstung ging immer die Plünderung voraus. Der Kampf wurde von den Banden mit einer Grausamkeit geführt, von der die Annalen der neueren Geschichte nur wenige Beispiele kennen."

Joseph Bonaparte mußte seine besten Truppen aufbieten, um den Widerstand, den ihm Fra Diavolo entgegensetzte, zu brechen; schließlich wurde aber doch das Korps des „Generals" bei der Einnahme von Sora am 24. September 1806 durch die Franzosen beinahe aufgerieben und mit Not und Mühe konnte sich der Besiegte nur mit wenigen seiner Leute retten und sich in die Abruzzen zurückziehen. Als er von hier aus zu Schiff zu entkommen suchte, wurde er gefangen genommen. Das sprichwörtliche Glück, das ihn bis jetzt begleitet hatte, wich von ihm, sein Stern war im Erlöschen begriffen. Alle, für die er so viel getan, der König Ferdinand und die Königin Karo-

line von Neapel, Horazio Nelson, Lady Emma Hamilton, die Gattin des britischen Botschafters am neapolitanischen Hof, die sonst bei allem ihre Hände im Spiele hatten, taten nichts, um ihn zu retten. Das französische Kriegsgericht, dem der General Hugo, der Vater des berühmten französischen Dichters Victor Hugo, präsidierte, verurteilte ihn zum Tode und zwar nicht wegen seiner Beteiligung an der Revolution, sondern wegen seiner früheren Missetaten. Er wurde nicht durch Pulver und Blei hingerichtet, sondern am 12. November 1806 zu Neapel gehängt.

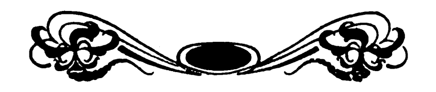
In der Verhandlung vor dem Kriegsgericht gab „General" Fra Diavolo seiner Empörung und Wut über den „Verrat", der an ihm seitens derjenigen geübt worden, für deren Sache er Blut und Leben eingesetzt hatte, beredten Ausdruck; auf die Anklageschrift, die ihm namenlose Grausamkeiten vorwarf, erwiderte er, daß er nichts aus eigenem Antriebe, sondern alles auf Veranlassung des Königs und der Königin von Neapel und der beiden britischen Admirale vollführt habe; er bezeichnete sich lediglich als willenloses Werkzeug in ihren Händen und forderte für sich als einen politischen Angeklagten eine Ausnahmestellung. Doch war sein Tod besiegelt und all seine Beredsamkeit half ihm nichts.

Fra Diavolo war eine untersetzte, stämmige Gestalt mit dunklen blitzenden Augen und sehr sprachgewandt; er hatte etwas Imponierendes und seine Leute hingen mit aufrichtiger Begeisterung an ihm. Wie die von ihm erhaltenen und im Besitz der Familie Pezza befindlichen Schriftstücke beweisen, verstand er sich auch auf die Kunst des guten sprachlichen Ausdrucks, indem er mit Geschick die Proklamationen, Bulletins und Ansprachen Napoleons I. nachahmte. Für die Bedeutung des in seiner Art einzig dastehenden, wenn auch verbrecherisch veranlagten Mannes spricht schon der Umstand, daß General J. S. L. Hugo in seinen im Jahre 1823 erschienenen Memoiren sich über die Persönlichkeit, Tapferkeit und das militärische Talent Fra Diavolos in anerkennendster Weise ausspricht. Er betont ausdrücklich, daß unüberwindliche politische Rücksichten die Hinrichtung des Räuberchefs gefordert hätten, der sonst mit langjähriger Freiheitsstrafe davon gekommen wäre.

Die Bourbonische Dynastie, die 1813 wieder in Neapel den Thron bestieg, fühlte ihre Verpflichtung gegen das Andenken des Hingerichteten, denn Ferdinand setzte den Nachkommen Fra Diavolos hohe Pensionen aus, auch erließ er eine Proklamation, worin er die großen Verdienste hervorhob, die sich der „General" um die Sache der Freiheit und des Vaterlandes erworben habe.

Noch lange wurde in Liedern, Legenden, Romanzen, die das italienische Volk dichtete, die „greuliche" Tapferkeit und der Ruhm des Bandenchefs besungen. — Bezeichnend für den historischen und kulturgeschichtlichen Wert seiner Individualität ist auch der Umstand, daß noch vor zwei Jahren ein umfangreiches, 470 Seiten umfassendes und mit 60 Illustrationen versehenes Werk von Bruto Amante in italienischer Sprache erscheinen konnte, das, wie man mir aus Italien schreibt, dort große Verbreitung gefunden hat. Das Bestreben des Verfassers ist sichtlich darauf gerichtet, die Laster und Verbrechen des Helden der Auberschen Oper möglichst zu beschönigen und in ihm nur den politischen Missetäter zu suchen, der, „pro aris et focis", d. h. für Haus, Familie, Altar und Vaterland, gekämpft hat und ihn in Reih und Glied jener Partisane zu stellen, die, wenn auch zuweilen mit bedenklichen Mitteln, aber dennoch mit unleugbarem Geschick der Fremdherrschaft in Italien ein Ende mit Schrecken bereitet haben.

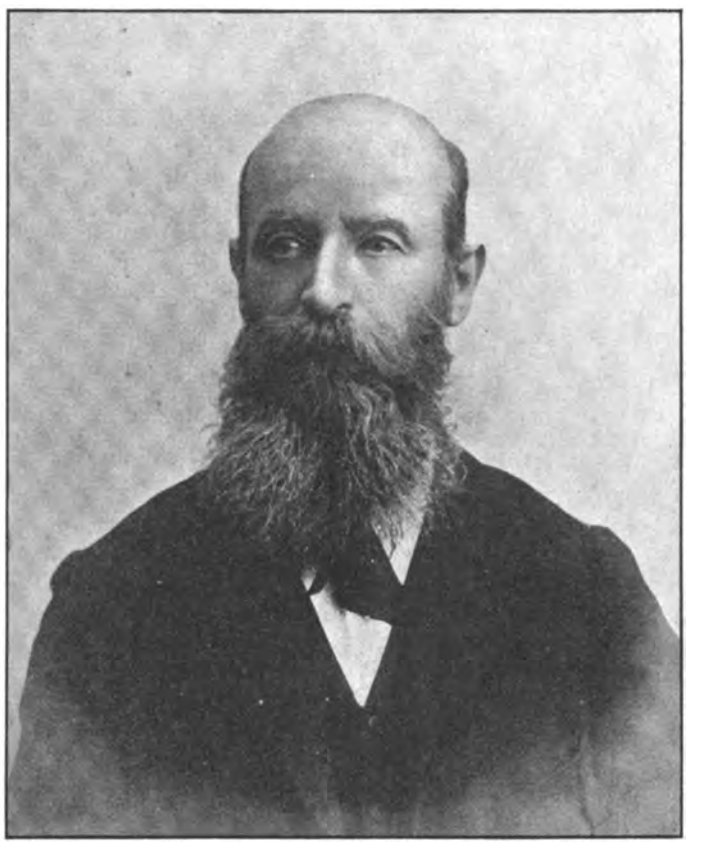
Immerhin wird man jetzt, wo ein Jahrhundert seit dem Tode des Urbilds des Fra Diavolo vorübergegangen ist, dieser interessanten und eigenartigen Persönlichkeit aus der Napoleonischen Zeit gewiß ein lebhaftes Interesse entgegenbringen und nicht ungern wieder einmal eine kurze Zeit im Reiche der Romantik weilen.



Unsere Künstler.

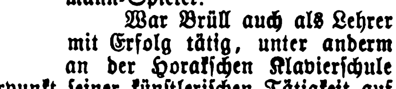
Zum 60. Geburtstag von Ignaz Brüll. — Das Flonzaley-Quartett. — Wera und Nadedja Cernecki.

Obschon der vielseitige und fruchtbare Komponist Ignaz Brüll, der am 7. November 60 Jahre alt geworden ist, auf den verschiedensten Gebieten der musikalischen Komposition sich einen klangvollen Namen gemacht hat, wird man von ihm doch immer nur als von dem Komponisten des „Goldenen Kreuzes" reden; seine späteren Leistungen waren nicht imstande, den Ruhm dieser heiteren Oper zu erhöhen, zumal Brüll keine neue epochemachende Richtung eingeschlagen, vielmehr auf dem von ihm einmal mit Glück betretenen Pfade folgerichtig vorwärts geschritten ist.



Ignaz Brüll.

Ignaz Brüll ist ein Oesterreicher. Er wurde in Proßnitz in Mähren geboren, doch siedelten seine Eltern, als der Knabe drei Jahre alt war, bereits nach Wien über. Hier spielte der junge Musikus schon in seinem 15. Jahre mit seinem Lehrer Julius Epstein in Wien Mozarts Konzert für zwei Klaviere und trat gleichzeitig mit eigenen Kompositionen, nämlich zwei Klavierkonzerten, worin er den bewährten Pfaden der Klassiker folgte, hervor. Zum gediegenen Pianisten herangebildet, unternahm er mit 19 Jahren seinen ersten Ausflug nach Stuttgart, wo der dortige Kapellmeister Karl Eckert, der spätere Berliner Hofkapellmeister, seine Erstlingsoper „Die Bettler von Samarkand" (1864) zur Aufführung angenommen hatte; doch wurde nichts aus der beabsichtigten Premiere, da Eckert gerade um jene Zeit Württemberg verließ. Die Stuttgarter Musiker kamen dem jungen Wiener Komponisten sehr kollegial und fördernd entgegen; speziell war es der bekannte Geiger Edmund Singer, der ihn unter seinen Schutz nahm und nebst anderen Novitäten seine damals noch ungedruckte Violinsonate sowie eine Orchesterserenade aufführte. Seitdem trat der Komponist in zahlreichen deutschen Städten als Klaviervirtuos auf und unternahm mit dem Sänger Georg Henschel im November und Dezember 1878 eine Konzertreise, auch nach London, wo er u. a. mit Joachim konzertierte. Seine Technik als Klaviervirtuos war brillant, und ein ganz eigenartiger Hauch von Poesie und Grazie, der sich in seiner Tongebung und Phrasierung kundgab, zeichnete seine Leistungen aus. Speziell exzellierte er als Beethoven- und Schumann-Spieler.



War Brüll auch als Lehrer mit Erfolg tätig, unter anderm an der Horakschen Klavierschule in Wien, so liegt der Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit auf dem Gebiete der Komposition.

Etwa zwei Jahre nach der Premiere vom „Goldenen Kreuz", nämlich am 18 Oktober 1877, ging gleichfalls am Berliner Opernhause die dreiaktige Oper Brülls „Der Landfriede" zum erstenmal in Szene, die keinen großen Erfolg hatte. Mehr sagte dann wieder die einaktige Oper „Gringuire" zu, die 1892 zum erstenmal in München an der Hofoper gegeben wurde. Die Liedform, deren sich der Komponist überall so glücklich bedient und der verbindende musikalische Konversationston, unterstützt durch die geschmackvolle Instrumentierung, bereiteten „Gringuire" auch in anderen Städten warme Aufnahme. In diesem Einakter versucht der Komponist auch neueren Anforderungen mit Glück gerecht zu werden. Die dreiaktige komische Oper „Schach dem König", zuerst in München (1893) aufgeführt, wurde gleichfalls beifällig aufgenommen. Starken Erfolg aber hatte erst wieder die Volksoper „Der Husar" (Premiere 1899 im Theater an der Wien), ein Werk, das sich durch Feinheit, Liebenswürdigkeit, durch ein warmblütiges, durch Grazie gezügeltes Temperament auszeichnet. Wie auf dem Gebiet der Volks- und Spieloper, so versuchte sich Ignaz Brüll auch auf dem der romantischen Oper, wie dies sein dreiaktiges Bühnenwerk „Das steinerne Herz" beweist. Eine Symphonie, drei Orchesterserenaden, mehrere Ouvertüren, zwei Klavierkonzerte, ein dreisätziges Duo für zwei Klaviere, ein Violinkonzert, eine Sonate für Klavier und Violoncell, vier Suiten für Klavier, gegen sechzig kleine Klavier- und Violinstücke, über siebzig Lieder für eine Singstimme seien hier von den

Kompositionen Brülls noch genannt. Sie zeichnen sich durch gründliche musikalische Bildung, feinen Tonsinn, gesunde Empfindung und großen Reichtum an anmutigen Formen aus. Nie tritt Brüll aus dem Geleise des wohlklingenden und melodischen Satzes und sucht ausschließlich durch die Kunst der Einfachheit zu wirken.



Nadedja Cernecki. Wera Cernecki.

Die zweiaktige Spieloper „Das Goldene Kreuz", die zum erstenmal am 22. Dezember 1875 an der Berliner königl. Oper aufgeführt wurde, ist und bleibt aber das berühmteste und erfolgreichste Bühnenwerk des Komponisten. Bei der Premiere soll Kaiser Wilhelm I. an den Meister die Worte gerichtet haben: „Ihr Wiener seid doch glückliche Menschen. Die Melodien kommen euch über Nacht, und so heiter und herzensfroh zu singen versteht doch niemand wie ihr." Die leicht faßliche, volkstümliche, ungesucht natürliche Sangbarkeit und Liebenswürdigkeit der Melodien, an denen diese Spieloper so reich ist, gewann sich im Sturm die Herzen. Hier sprach sich des Komponisten liebenswürdiges und vor allem dem Sangbaren und Melodiösen zugekehrtes Naturell rein und unverfälscht aus. Das „Goldene Kreuz" machte denn auch eine Triumphreise über fast alle deutschen Theater. Am 19. August 1895 fand die hundertste Aufführung an der königl. Oper zu Berlin statt und fand den gleichen lebhaften Beifall wie bei der Premiere, seine unverwüstliche Lebenskraft immer aufs neue bewährend. Das „Goldene Kreuz" hat eine ganze Literatur hervorgerufen und zwar nicht bloß in Prosa, sondern auch in Poesie. So brachte z. B. nach der Erstaufführung in Bern die „Berner Zeitung" in ihrem Feuilleton ein Gedicht, wahrscheinlich aus der Feder Joseph Viktor Widmanns (? Red.), dessen Schlußstrophen also lauten:

Das goldene Kreuz! Ach nimmer wieder
Zieht es uns mit in sel'ge Höhn!
Nie senkt sich mehr auf uns hernieder,
Der Töne Flut so rein und schön!
Es ging die Kunst mit leichten Schritten
An uns vorbei wie holder Traum,
Und kaum gewährte sie die Bitte
Zu küssen ihres Kleides Saum.

Leb wohl, du Traum! Zu guter Stunde
Wird dein Gedächtnis wieder wach,
Dann ist's als strömt aus deinem Munde
Das Lied so hell wie frischer Bach!
Dann lauschen wieder wir dem Klange,
Der uns so rasch, so rasch entflohn:
Wir lauschen ihm beglückt und lange
Hallt nach im Ohr der süße Ton. W. H.

* * *

Unsern Lesern stellen wir weiter in Wort und Bild vier Spieler vor, die, mögen ihre Namen auch vorerst noch nicht allerwärts bekannt sein, doch zu den besten Künstlern ihres Fachs gehören und gewiß noch viel von sich reden machen werden. Die Namen der vier Spieler, die sich zu einer Streichquartettvereinigung aneinandergeschlossen haben, sind Adolfo Betti, Alfred Pochon, Ugo Ara, Iwan d'Archambeau und sie nennen sich das Flonzaley-Quartett. Der Name bedarf der näheren Erklärung. Flonzaley, der Sommersitz eines begüterten Amerikaners, Mr. E. J. de Coppet, ist bei Chezbres in der französischen Schweiz gelegen. Die Liebhaberei dieses Amerikaners läßt ihn nach Genüssen reinster und edelster Art jagen: er hat sich ein Quartett zusammengesucht, von dem er sich klassische und moderne Musik vortragen läßt. Er hat diese Künstler in den Stand gesetzt, dem Studium andauernd, ohne Unterbrechung sich widmen zu können und er hat ferner sowohl seiner Liberalität die Krone aufgesetzt, als auch einen Beweis hochherzigster Gesinnung damit gegeben, daß er sein Quartett auf Kunstreisen schickt.

Das Quartett wurde 1903 gegründet, ließ sich aber erst im vorigen Jahre zum erstenmal öffentlich hören, und zwar in der Schweiz, dann im Elsaß und in New York. In diesem Jahre macht es seine Ausflüge auch nach Süddeutschland, hat Mannheim, Stuttgart und Frankfurt besucht, und wird auch noch in einer Reihe anderer deutscher Städte konzertieren. Und wo sie hinkommen, haben diese vier Künstler Erfolg, nur eine Stimme des Lobs herrscht über diese Feinheit und Gleichheit der Ausarbeitung, über solche Reinheit und Schönheit des Tons, wie sie bei dem Flonzaley-Quartett zu finden ist. Ja, die Reinheit! Theodor Billroth macht in einem der Kapitel seines sehr lesenswerten Buches „Wer ist musikalisch?" eine ebenso offene wie gewiß richtige Bemerkung: „Ich muß übrigens gestehen," — so heißt die betreffende Stelle bei ihm — „daß ich selten, auch von den besten Künstlern, ein Streichquartett gehört habe, welches beim Beginn eines Konzertes mir absolut rein geklungen hätte. Liegt es an den Spielern oder daran, daß sich das Ohr im großen Raum erst an den an sich ja eigentlich schönsten Zusammenklang der vier Streichinstrumente gewöhnen muß?" Nun, die Antwort auf Billroths Frage kann wohl kaum anders ausfallen, als dahin, daß die Spieler die Schuld trifft. Es gibt in der Tat nichts Schwereres als Streichquartettspiel. Mag einer ein noch so guter Solist sein, mag er tadellos rein spielen, technisch noch so vollendet, er bietet damit noch nicht die Gewähr, daß er auch für das Quartettspiel hervorragend begabt sei. Vor allem gehört Zeit und wieder Zeit dazu, bis es vier Spieler so weit gebracht haben, daß sie ein Herz und eine Seele sind; jeder muß da gleichsam die Stimme des andern mitspielen, muß fortwährend auf die andern hören, temperieren, nachgeben, jede leise Schwingung mitfühlen, dabei auch selbst die anderen in Schwingung versetzen, so daß man wohl sagen kann, im Quartettspiel wird an geistiger Konzentration und zugleich an Empfindungsfähigkeit feinfühligster Art mehr verlangt,



Adolfo Betti. Alfred Pochon. Ugo Ara. Iwan d'Archambeau.

Das Flonzaley-Quartett.

als beim Ausüben jeder anderen Art von Musik. Ich sage es nun offen und ohne Uebertreibung: noch nie habe ich ein Quartett reiner spielen gehört, als das Quartett dieser vier Ausländer. Das Flonzaley-Quartett wird gerade nicht in jeder Hinsicht unübertreffbar sein, aber in dem Punkte der Reinheit läßt sich kaum Besseres denken. Schon

dadurch aber wird das Hören zum Genuß, nur kommt auch noch einiges andere hinzu. „Wasser allein tut's freilich nicht!" Außer auf eine vollendete Klangschönheit dürfen die Flonzaley-Künstler mit Recht auf die Einheitlichkeit ihres Vortrags stolz sein, der sich durch Klarheit, Abrundung und musterhafte Einstimmigkeit auszeichnet. Daß all diese Eigenschaften nicht über Nacht erworben werden, bedarf keiner weiteren Worte. Gerade die hohe Entwicklung der genannten „technischen" Qualitäten aber ist ein Beweis dafür, was in der feinen Kunst des Quartettspiels geleistet werden kann, wenn die Spieler sich ganz ihrer Aufgabe widmen können, wie es hier wohl in einzig dastehender Weise der Fall ist.

Fragen wir nun nach der Stärke der Begabung unseres Quartetts, so wird man sie hauptsächlich im Vortrage älterer Musik zu suchen haben. Beethoven habe ich nicht von ihnen gehört; die Art und Weise, wie sie aber ein kleines Trio von Boccherini vorgetragen haben, zeigte deutlich, daß sie solch feinziselierte, durchsichtige, rokokomäßig geartete Kompositionen auf unnachahmliche Weise wiederzugeben verstehen. Demnach auch Haydn, Mozart 2c. und alle, die den reinen, kristallklaren Quartettstil haben. Daraus darf jedoch noch nicht geschlossen werden, die Flonzaley-Spieler könnten nicht auch unsere neue, speziell deutsche Musik uns nahe bringen. Schon daß sie z. B. ein solch schwer zugängliches Quartett wie das von Hugo Wolf auf ihrem Programm führen (nebenbei gesagt auch Quartette von Juon, Fuchs, Smetana, Reger 2c.), spricht für den Ernst und die Strenge ihrer künstlerischen Gesinnung. Mit lebendigem Interesse verfolgten wir das Spiel der bis in die feinsten Einzelheiten des musikalischen Organismus eindringenden Künstler gerade bei dem Wolf-Quartett. Das einzige nur, worin die Spieler noch weiter gelangen können und wohl auch gelangen werden, ist in der Größe oder in dem Imponierenden ihrer Ausdrucksweise zu suchen. Sie haben erfreut, bezaubert und bewundern gemacht, nur gerade nicht tief erschüttert. Zu all den süßen, in Tönen schwelgenden, im Klange fast vergehenden Empfindungen sollte sich auch ein Tröpfchen herber Wehmut gesellen, dann müßte, meine ich, unser Quartett noch intensiver wirken, noch mehr innerlich packen und gewaltsam aufrütteln, als es dies jetzt schon getan hat.

Zum Schluß mögen einige kurze biographische Notizen über die Künstler folgen, die, anfangs November noch in Rotterdam konzertierend, eine neue Ueberfahrt nach Amerika unternehmen, nach dem Lande, wo sie durch ihren freigebigen Gönner eine zweite Heimat gefunden haben. Adolfo Betti (1. Violine), ein Florentiner von Geburt, studierte in Lüttich, wo er 1892 eine Medaille erhielt, konzertierte als Solist in Oesterreich und England und war sodann drei Jahre lang Lehrer am Brüsseler Konservatorium. Alfred Pochon (2. Violine) aus Lausanne, gleichfalls aus dem Lütticher Konservatorium prämiiert hervorgegangen, hatte den Vorzug, einige Zeitlang César Thomsons Assistent in Brüssel zu sein, Ugo Ara (Bratsche), ein Italiener, lernte in Venedig und studierte noch in Wien bei Fuchs den Kontrapunkt. Der Cellist endlich, Iwan d'Archambeau, stammt aus Verviers (Belgien); er begann seine Studien in Brüssel und beendigte sie bei Hugo Becker in Frankfurt. Möge die eigenartige Vereinigung italienischen, französischen und deutschen Wesens, wie sie in der Nationalität und in der Ausbildung dieser Künstler zum Vorscheine kommt, ihre schönen und reifen Früchte tragen, möge sie noch zur höchsten erreichbaren Steigerung und zum innigsten Sich-Ineinanderverschmelzen gelangen. Es gilt hohe Ziele, drum kein Rasten und Anhalten! Dazu viel Glück auf den ferneren Weg! **A. Eisenmann** (Stuttgart).

* * *

Sie traten bei mir ein. Voll Frische und Lebhaftigkeit. Die Anrede der Aelteren in jenem russisch-deutschen Idiom, das, wie von einem scharfen Nordost durchweht, in seiner liebenswürdigen Bestimmtheit doch unwillkürlich für sich einnimmt: „Sie kennen mich nicht? Ich bin Wera Cernecki. Ich werde Ihnen etwas vorspielen." In einem Nu flogen Noten und Bücher vom Klavier herunter. Der Deckel ward hochgestellt. Und Wera — spielte. Nun hege ich gegen vorspielende Klavierspielerinnen eigentlich ein gewisses Vorurteil. Mein Gott, wer kann heutzutage nicht Klavier spielen? Muß man davon immer gleich tatsächlich überzeugt werden? Aber Wera Cernecki spielte sich mir schon nach wenigen Takten ins Herz hinein. Mitten ins Herz hinein. Welch ein Anschlag! Voll Saft und Kraft. Welch eine Virtuosität! die alle technischen Errungenschaften des modernen Klavierspiels mit höchster Selbstverständlichkeit beherrscht. Und im Vortrag — welch eindruckssichere Beredsamkeit! welche Ziele, welche Wirkungen! Zuweilen schien die Leidenschaftlichkeit der Pianistin fast die Schranken durchbrechen zu wollen — so kühn loderte ihre feurige Bravour empor. „Wie die Carreño in ihren jüngeren Jahren" — das stand bei mir sofort fest. Und „die Carreño" ist denn auch in der Tat Wera Cerneckis Lehrmeisterin gewesen. Freilich hatte unsere russische Pianistin schon im heiligen Zarenreich — sie selbst stammt aus Bessarabien — als Wunderkind konzertiert, ehe sie nach Wien in strengere Schulung kam und, nach Absolvierung der Konservatoriumsklasse des Prof. Epstein, noch bei Alfred Grünfeld und Teresa Carreño studiert. Nun, der glänzende Salonvirtuos Grünfeld mag unserer Wera Cernecki manch Treffliches beigebracht haben, aber — unter uns gesagt — so wie diese seine Schülerin (man muß von ihr die Bachsche d moll-Tokkata und Fuge hören!) — so kann Grünfeld heute noch nicht spielen. Und wiederum die jetzt so akademisch abgeklärte Carreño spielt so wie diese ihre Schülerin schon längst nicht mehr: man muß von Wera Cernecki den Schubert-Lisztschen „Erlkönig" hören! Das ist nicht der Vater mit seinem Kind. Das ist die russische Revolution mit ihren Bomben und Granaten!

Ruhigeren Schrittes, groß und majestätisch, trat jetzt auf Weras Befehl ihre jüngere Schwester Nadedja Cernecki ans Klavier: „Meine Schwester wird etwas vorsingen." Nun hege ich eigentlich gegen vorsingende Sängerinnen ... siehe oben. Aber auch Nadedja wußte jedes Vorurteil bald schwinden zu machen. Sie singt ganz so wie sie aussieht: auch ihre Stimme ist groß und majestätisch. Ein phänomenales Altorgan von über zwei Oktaven Umfang, das wohl noch im Detail der feineren Durchbildung harrt, aber doch wert ist, gerade in Deutschland gehört zu werden. Denn solche Stimmen sind ja bei uns selten genug. Nadedja ist in Petersburg ausgebildet und in Petersburg an der Hofoper engagiert gewesen. Sie singt bisher nur russisch. Verstanden habe ich sie nicht. Aber ihre gottbegnadete Stimme — habe ich sehr wohl verstanden.

Die beiden merkwürdigen Künstlerinnen gaben unlängst in Wiesbaden ein Konzert und errangen in den musikalischen Kreisen sofort einen so durchschlagenden Erfolg, daß sie schon nach wenigen Tagen vor einem größeren Publikum nochmals auftreten konnten. Sie erregten Enthusiasmus. Im Konzertsaal kommen ihre aufs Große und Glänzende gerichteten Mittel natürlich erst voll zur Geltung. Nadedjas machtvolles Organ und dramatisch erregter Gesang fanden lebhafte Zustimmung. Die interessante Wera Cernecki aber riß alles im Sturm mit sich fort. Und während sie äußerlich ein Bild der edelsten Anmut am Klavier bot, vibrierte ihr Spiel voll inneren Feuers. Den zarteren Aufgaben widmete sie alle holdeste Empfindung und reiche Elastizität des Anschlags; in den Virtuosenstücken aber war sie ganz Leidenschaft. Je gewagter die Schwierigkeiten — je kühner und siegreicher wurde sie. Ihre Kraft und Ausdauer wuchsen ins Titanische. Der Steinway zitterte vor ihr ... Prof. **Otto Dorn** (Wiesbaden).

Max Regers Serenade für Orchester.

(Uraufführung im ersten Gürzenich-Konzert am 23. Oktober in Köln.)

Köln hatte im vorigen Winter der Regerschen Sinfonietta im Gegensatz zu mancher anderen Stadt eine ungeteilt freundliche Aufnahme bereitet. Dennoch trat mancher nicht ohne Furcht an die neue Serenade (op. 95 G dur) heran. Es verknüpft sich eben für nicht wenige Musikfreunde und Musiker mit dem Namen Reger die Vorstellung einer überkomplizierten, schier unentwirrbaren Vielstimmigkeit, einer Musik, deren Notenbild dem kundigen Auge erst nach sorgfältiger Betrachtung die einzelnen Fäden des polyphonen Gewebes zu erkennen gibt, und deren genaue Verfolgung im Erklingen eine Schnellhörigkeit voraussetzt, wie kaum irgend ein anderes Tonwerk, da die durch das überkunstvolle Tongeflecht und all die kontrapunktischen Verbrämungen entstehenden Akkorde oft blitzschnell wechseln. Die Frage, ob denn Reger nicht ausschließlich für Musiker, und unter diesen wieder für nicht allzuviele, schaffe, ist daher wohl berechtigt, da in der Regel nur diejenigen Reger ganz verstehen, die ihn am Klavier oder an der Orgel selbst spielen oder spielen wollen, die ihn studieren und studieren, bis für sie in dem scheinbaren Wirrwarr von Tönen vollständige Klarheit herrscht. Diese Frage wäre zu bejahen, wenn nicht zwischen solchen, für den Laien bis zur Unfaßbarkeit verwickelten Kompositionen, in denen selbst mancher gebildete Musikfreund das wichtigste nicht mehr erkennt, gleichsam vor lauter Wald die Bäume nicht mehr sieht, wenn zwischen solchen Werken, die das kontrapunktische Genie Regers zweifellos sehr leicht schafft, Regers Muse nicht auch Kompositionen entstehen ließ, die der Vornahme einer umständlichen Enträtselung nicht bedürfen.

Seine neue Serenade gehört zu den Werken, die gleichsam auf der Sonnenseite seines Schaffens liegen, sie ist so klar, wie die Sinfonietta, auf den ersten Eindruck wenigstens, unklar ist, und besitzt kaum eine andere Aehnlichkeit mit dieser, als die stellenweise zu große Ausdehnung der Sätze. Sie ist kein Seiten-, sondern ein Gegenstück zu dieser. Kunstvoll selbstverständlich ebenfalls, aber eigentlich nirgendwo verkünstelt. Nicht dient Reger das weite Tongebiet des Orchesterapparats hier zum Tummelplatz seiner kontrapunktischen und kühnen harmonischen Künste, er nutzt ihn lediglich für Stimmungsmalerei, für das Kolorit der Serenade. Kein Instrument steht dem andern im Wege, nichts wird durch den Klang verschleiert, alles gehoben und plastisch kenntlich gemacht oder doch nur der Stimmung gemäß gedämpft. Und wie einfach setzt sich dieses Orchester zusammen: aus je zwei Flöten, Klarinetten, Oboen, Fagotts und Hörnern, Streichorchester, Harfe und unter seltener Anwendung drei Pauken. Die Bogeninstrumente teilt er freilich in zwei Chöre und läßt den einen die Sordine aufsetzen. Es versteht sich, daß der unausgesetzt gedämpfte Klang des einen der beiden Streichorchester etwas viel Schummeriges und Süßes in das Kolorit trägt und auch hin und wieder zu einer gelinden Einförmigkeit führt, aber Reger hat doch bezaubernde Farben zu mischen verstanden, das sordinierte Orchester für entzückende Imitationen 2c. verwendet, die Blasinstrumente in höchst aparter und poetischer Weise behandelt und von den Flageoletttönen der Harfe oft einen ganz eigenartigen Gebrauch gemacht. Auch ist seine Erfindung kontrastreich genug, um die Serenade bei all dem

süßen Klangzauber vor Empfindsamkeit zu bewahren. Das Werk hebt mit schwärmerischer Innigkeit an, und dieses schmachtende Motiv taucht sehr oft, gleichsam von Seufzern umgeben, schmelzend empor, auch will der Ernst immer das letzte Wort haben, selbst zum Schluß des äußerst gelungenen, höchst eigenartigen Scherzos, aber der Humor bricht sich doch, vom Andante abgesehen, kräftig Bahn, wenn natürlich auch nicht mit jener bajuvarischen Derbheit, die das Finale der mehrgedachten Sinfonietta durchdröhnt.

Die Motive sind wohl nicht langatmiger, als die der Sinfonietta, doch sind sie volkstümlicher, eingängiger und doch nicht weniger originell. Bewundernswert ist wieder bei aller Klarheit der Durcharbeitung die Umwandlungskunst Regers, die immer wieder neue Gebilde entstehen läßt, sowie die Herbeiführung enger Beziehungen unter den einzelnen Sätzen durch die Wiederbenützung, Einflechtung und Kombination der Themen. Das Gros der Musikfreunde wird in dieser Schwenkung Regers zum Einfacheren auf dem Gebiete der Orchesterkomposition einen Fortschritt erblicken. Ob auch die Vollblut-Regerianer? Ihnen könnte der Meister zu zahm erscheinen. Sie werden sich sogar an mancher Stelle nach einigen stärkeren Dissonanzen sehnen. Jedenfalls wird die Serenade keine Kämpfe zu bestehen haben wie die Sinfonietta und das nimmt ihr etwas von dem Charakter eines Ereignisses. Die Aufführung unter der Leitung von Generalmusikdirektor **Steinbach** war vollendet, nach den eigenen Worten Regers, den man wiederholt lebhaft hervorrief. **Karl Wolff** (Köln).



Berlin. (Oper.) Die Opernsaison, die in den Sommermonaten nur durch Ensemblegastspiele gekennzeichnet war, hat jetzt in Berlin mit ganzer Kraft eingesetzt. Die interessante Frage, ob das Aufführungsrecht von Bizets „Carmen" für die deutschen Bühnen schon frei sei, eine Frage, die augenblicklich noch die Gerichte beschäftigt, ist durch die **Komische Oper** des Direktors Gregor praktisch gelöst worden. Dieses Kunstinstitut hat das Werk vor kurzem einfach aufgeführt, — allerdings, wie man sich erzählt, im „vorläufigen" Einverständnis mit dem Verleger und der General-Intendantur der Königlichen Schauspiele, die für die Reichshauptstadt bisher das ausschließliche Aufführungsrecht besitzt. Die Wiedergabe der „Carmen" erfolgte in der Komischen Oper getreu den Grundsätzen ihres Leiters, der ja bekanntlich dem musikalischen Elemente im Musikdrama leider nur die untergeordnete Rolle zugewiesen wissen will. So entstand denn eine Aufführung, die das Drama „Carmen" vorführte, die Musik der Oper jedoch sehr bedenklich in den Hintergrund rückte. Der Regisseur waltete rücksichtslos und ließ das Wort und die Handlung betonen, der musikalische Leiter der Aufführung aber mußte sich mit einer mehr als bescheidenen Rolle begnügen. Das Bild, das wir bisher von Bizets Oper in uns aufgenommen hatten, erfuhr eine völlige Verschiebung, sehr zuungunsten des Eindruckes, der von dem genialen Werke bislang ausgegangen war. Einige Tage vorher ließ die Königliche Oper „Carmen" in neuer Einstudierung in Szene gehen, in einer Aufführung, die in jeder Hinsicht glänzend und einwandfrei war. Das Publikum, das sich bekanntlich seine Ideale nicht willig zerstören läßt, bleibt offenbar der älteren Fassung treu und meidet so ziemlich die Wiederholungen der „Carmen" in der Komischen Oper. Ein besseres Resultat wies die Aufführung von Delibes' „Lakmé" in der Komischen Oper auf. Dieses Werk hat bisher an keiner deutschen Opernbühne sich auf dem Spielplane erhalten können. Es ist fraglich, ob es dem Direktor Gregor gelingen wird, es bei uns einzubürgern, trotzdem die Oper bei ihrer ersten Aufführung einer recht freundlichen Aufnahme begegnete. Diese süßliche französische Musik ist nach unseren modernen Begriffen nicht mehr lebensfähig, zumal sie durch operettenhaften Einschlag nicht gerade an innerem Wert gewinnt. Bemerkenswert war bei diesem Anlaß das Auftreten einer Tänzerin, Miß Ruth St. Denis, die indische Tänze eigener Erfindung vorführte. Von Isadora Duncan beeinflußt, hat diese Amerikanerin sich auf das „indische" Genre einer durchaus verfehlten Aesthetik geworfen, die da glaubt, durch das Mittel der Tanzkunst alle anderen Künste ausdeuten und ergänzen zu können. Das sensationslüsterne Publikum der Lakmépremiere hat den neuesten choreographischen Unsinn selbstverständlich mit Jubel aufgenommen. — Ein Ereignis ganz hervorragender Art war das Auftreten von Enrico Caruso im **Königlichen Opernhause**. Der Künstler war schon im vorigen Jahre im Theater des Westens als Gast erschienen, sang aber dort in einer ihm auch nicht annähernd ebenbürtigen Umgebung, und erst jetzt, im Ensemble unserer Hofoper, lernte man ihn so recht kennen. Eine denkwürdige Vorstellung in diesem Gastspiel war die Aufführung der „Aïda", in der Caruso den Rhadames, Emmy Destinn die Titelrolle sang. Ein derartiges Zusammenwirken zweier hervorragender Gesangskräfte war jedenfalls an der Berliner Hofoper lange Zeit nicht eingetreten und es gestaltete sich die Wiedergabe des Werkes zu einem unvergeßlichen Erlebnis von tiefer, nachhaltiger Wirkung. Im **Theater des Westens** hat eine Direktionskrise den peinlichen Zustand geklärt, in dem sich diese Bühne einige Jahre hindurch befunden hatte. Arthur Below, ein Tenor dieses Theaters, hat die Direktion übernommen und bringt neben dem guten Willen, wie verlautet, auch die nötigen materiellen Hilfsmittel mit, deren eine Opernbühne eben nicht entraten kann. Bisher ging unter dem neuen Herrn als Novität Lortzings Oper „Die drei Rolandsknappen" in Szene, deren Buch nach dem gleichnamigen Märchen von Musäus geschaffen ist. Die Partitur atmet den Geist Lortzings, bleibt aber in der Wirkung weit hinter den volkstümlich gewordenen Opern des Meisters zurück. Die Errichtung des Denkmals für Lortzing hat naturgemäß auch in der Königlichen Oper und im neuen **Lortzing-Theater** musikalischen Widerhall gefunden. — Das Lortzing-Theater scheint sich gut zu entwickeln und seine Bestimmung als Volksbühne auch zu erfüllen. Die Vorstellungen sind gut vorbereitet und abgerundet, der Zuspruch des Publikums recht lebhaft. — Im **Zentral-Theater** hat eine „neue" alte Operette „1001 Nacht" großen Erfolg errungen. Es verbirgt sich unter diesem Titel die Operette „Indigo" von Johann Strauß, die mit einem neuen Text versehen worden ist und somit ihr altes Uebel, an dem sie vor vielen Jahren dahingeschwunden war, das schlechte Buch, abgelegt hat. **J. C. Lusztig.**

Frankfurt a. M. Ein halbes Tausend von musikalischen Veranstaltungen steht uns hier in der diesjährigen Wintersaison bevor. Die Zahl der Solistenkonzerte ist nun auch in Frankfurt mehr denn je ins Ungeheure gewachsen und zu den etwa 70 großen Orchesterkonzerten kommt jetzt über ein halbes Dutzend konzertierender Kammermusikvereinigungen. Merkwürdig, daß trotz alledem die Veranstaltungen der **Museumsgesellschaft** nach wie vor am interessantesten bleiben! In diesem Winter tragen sie nun einmal konsequent den Charakter von Gastkonzerten, da neben Hausegger auch Heermann und Hugo Becker Frankfurt verlassen haben. Ein Kammermusikabend der bekannten Pariser Bläser, ein Brahms-, Schubert-Löwe-Abend unter der Mitwirkung von R. Mühlfeld und zwei von Mottl geleitete Orchesterkonzerte eröffneten den Reigen. Zu Bruckners zehntem Todestag führte Mottl, neben klassischen Stücken, des Meisters 4. Symphonie in Es dur auf, mit der auch Hausegger vor drei Jahren die Sonntagskonzerte eröffnet hatte. In einem weiteren Konzert trat G. Martucci, der bekannte Direktor des Konservatoriums in Neapel, mit italienischen Stücken aus alter und neuer Zeit (Sachini, Rossini, Sgambati, Mancinelli) auf. Seine eigene zweite Symphonie in F dur erwies sich als eine solid gearbeitete Musik, die aber keinen nennenswerteren Eindruck hinterließ. Prof. Bassermann, einer der weiteren Dirigenten, leistete mit Brahms, Mendelssohn, Tschaikowsky ebenfalls Gediegenes und hatte einen recht freundlichen Lokalerfolg. Als Solisten wirkten mit Frau Kraus-Osborne, Frl. Steffi Geyer, eine junge Violinistin, die über eine tüchtige Technik verfügt, und der französische Tenor Edm. Clément, der so ziemlich alle Charakteristika seines Standes aufweist. Damit wären wir denn mit dem Museum für das erste fertig. Für die nächste Zeit sind uns zwei Aufführungen der 9. Symphonie unter Rich. Strauß versprochen, die wohl zunächst als die interessantesten Veranstaltungen werden gelten können. — Schnéevoigt überzeugte in einem einmaligen Konzert des **Kaimorchesters** mit Straußens „Don Juan" wieder von seiner glänzenden und oft geradezu dämonischen Begabung für die Kunst des modernen Meisters. Merkwürdig weichlich und gesucht erschien daneben seine Interpretation der Eroica, ganz abgesehen von Aeußerlichkeiten. Ueber die vollendeten Leistungen des **Lamoureux-Orchesters** (Paris), das auch bei uns war, brauche ich kaum etwas zu sagen. Die Wirkung der Schlußszene der Walküre konnte man in diesem Falle tatsächlich — ich will mich durchaus keiner Blasphemie schuldig machen — mit dem Eindruck von Bayreuth vergleichen. Der geradezu jämmerliche Besuch des Konzertes wird nicht durch die Tatsache entschuldigt, daß am gleichen Abend die Destinn in der Oper sang. Die Gastspiele, Neueinstudierungen der **Oper** haben kein Interesse für auswärts; wohl aber sei die endlich zustande gekommene Einstudierung von Berlioz' „Beatrice und Benedikt" (Kapellmeister Reichenberger) mit gebührendem Lob erwähnt. Warum blieb es aber bei einer Aufführung? F. Baselts neues liebenswürdiges Ballett „Die Altweibermühle", das gleichzeitig herauskam, fand freundlichere Aufnahme! In einem Opernhauskonzert wirkte Frau Preuse-Matzenauer (München) mit. Oskar Fried dirigierte im **Rühlschen** Verein vertretungsweise „Die Jahreszeiten" mit viel Temperament und Schwung. Ueber die Leistungen der Yorkshire-Chöre wurde schon von Düsseldorf berichtet. **Willi Glöckner.**

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— In **Hamburg** wird ein 35 Abende umfassender **historischer Opernzyklus** in dieser Spielzeit veranstaltet werden. Er soll in chronologischer Reihenfolge die Hauptwerke der im vergangenen Jahrhundert entstandenen Schöpfungen der italienischen, französischen und deutschen Opernliteratur bringen. Der deutsche Zyklus, der Werke von Mozart, Beethoven, Weber, Wagner, Lortzing, Nicolai, Cornelius, Ritter und Goldmark enthält, beginnt mit der „Maienkönigin" und endet mit E. d'Alberts Oper „Tiefland". Strauß, Schillings und andere moderne Opernkomponisten sind nicht vertreten.

— Man schreibt uns aus **Dresden**: Felix **Draeseke** hat ein neues großangelegtes Werk — ein Musikdrama in 3 Akten, „Merlin", vollendet, dessen Buch er selbst verfaßt hat. Sich an Immer-

manns Version der Mythe anlehnend, hat es der Autor verstanden, eine ganz wundervolle Umgestaltung des Stoffes für seine musikalische Behandlung zu erreichen. Der Komponist las sie vor kurzem einigen geladenen Zuhörern vor, einzelne Stellen daraus durch Musikbeispiele auf dem Klavier erläuternd. Soll man nach dem Gehörten urteilen, stehen wir einem einzig schönen Werke gegenüber, auf dessen Erstaufführung man gespannt sein darf. Der Komponist hat selbst ein kurzes Resümee seines Librettos verfaßt, das wir hier folgen lassen: „Das Buch zur Oper Merlin stellt sich dar als eine freie Umgestaltung der tiefsinnigen „Mythe" Immermanns. Satan, erbittert über die Ausbreitung des Christentums, hat mit einer reinen Jungfrau „Merlin" erzeugt, der ihm die abtrünnig gewordenen Menschen völlig unterwerfen soll. Durch seine vom Himmel in Gnaden zu sich genommene Mutter, Candida, für den Gral bestimmt, weigert Merlin Satan den Gehorsam und dieser gibt ihn auch vorläufig frei. Doch verfällt er sofort dem Zauber Nynianes, der Schwester von Artus' Weib, Ginevra, bei deren Verfolgung er an den Hof des Königs gelangt. Dort durch geistige Ueberlegenheit alles bezaubernd, gibt er sich als das Kind ohne Vater zu erkennen, nach welchem Artus Nyniane ausgesandt und bietet sich an, den gesamten Hof nach dem Grale zu führen. Bald aber verläßt er ihn und kehrt zu Nyniane zurück, die ihn mit Verführungskünsten hinhält und zum Aussprechen eines Zauberwortes verleiten will, durch das er seine übermenschliche Macht verlieren würde. Artus und die Seinigen irren führerlos im Walde umher und fallen der Verzweiflung anheim, während Merlin sich umgarnen, das Wort schließlich entreißen läßt und in ein tierähnliches Wesen verwandelt wird. Nach langer Zeit entzaubert, erfährt er zu seinem Entsetzen, daß Artus und die Seinen durch seine, Merlins, Schuld verloren sind. Er verweigert Satan nochmals den Gehorsam, wird von diesem dem Tode geweiht und sterbend durch Cherubim der herbeigeeilten Candida entgegen getragen." A. I.

— Im Stuttgarter Hoftheater hat die deutsche Uraufführung der Oper „Sibirien" von Umberto Giordano bemerkenswerten Erfolg gehabt. (Nach Schluß der Redaktion. Bericht folgt.)

— Im Karlsruher Hoftheater ist Smetanas Oper „Dalibor" mit Erfolg aufgeführt worden.

— Das Tschechische Nationaltheater zu Prag bereitet eine Erstaufführung von Wagners „Fliegendem Holländer" in der Uebersetzung von V. J. Novotný unter Karl Kovařovics Leitung vor. Dort ist auch am 3. Oktober die in der Walachei spielende dreiaktige Oper „Radhošt" von B. Kazničov (Text) und Joseph Nešvera (Musik) erstmalig in Szene gegangen.

— „Rheinzwerge", eine flämische Oper von Auguste de Boeck, ist am Théâtre Lyrique flamand in Antwerpen zum erstenmal aufgeführt worden. — Das flämische Theater in Brüssel hat die Spielzeit mit einer neuen Oper „Wilhelm Tell", Text nach Schiller von H. Wannyn, Musik von Mario van Overeen, eröffnet.

— Giacomo Puccini ist gegenwärtig mit der Komposition einer neuen dreiaktigen Oper beschäftigt. Das Libretto verfaßt er selbst in Verbindung mit M. Beaucaire; der Stoff ist einem Roman Pierre Louys: „La femme et le pantin" entnommen und behandelt die Geschichte einer Arbeiterin aus Sevilla, wie Bizets „Carmen".

— Ernst v. Possart hat in der Freien literarischen Vereinigung in Breslau zum erstenmal die Dichtung des Bühnenweihfestspieles „Parsifal" rezitiert. Der Erfolg soll sehr stark gewesen sein.

— „Papa Schwerenöter", die neue Operette von Adolf Rosée, Musik von Heinrich Platzbecker, ist von Direktor Anton Hartmann in Leipzig angenommen worden und wird im Januar 1907 im Neuen Operettentheater ihre Uraufführung erleben.

— Die Wiener Philharmoniker veranstalten unter Leitung der Herren Generalmusikdirektor Felix Mottl, Hofopernkapellmeister Franz Schalk und Hofkapellmeister Dr. Richard Strauß in der diesjährigen Konzertsaison acht Abonnementkonzerte im großen Musikvereinssaale. Das Programm lautet: J. Seb. Bach: Konzert für Klavier, Flöte, Violine und Streichorchester, D dur (Klavier: Max Reger). — Beethoven: Symphonien Nr. 3 (Es dur, Eroica), 4 (B dur), 8 (F dur). — Brahms: Symphonie Nr. 4 e moll und Variationen über ein Thema von Haydn. — Bruckner: Symphonie Nr. 7 (E dur). — Elgar: Variationen für Orchester (1. Aufführung in den philharmonischen Konzerten). — Goldmark: Scherzo in e moll. — J. Haydn: Symphonie in D dur (Breitkopf & Härtel: Nr. 11). — Liszt: Symphonische Dichtung: „Les préludes". — Mozart: Symphonien in B dur (K. 310) und g moll (K. 550). — H. Pfitzner: Musik zu „Das Käthchen von Heilbronn" (I. Aufführung in Wien). — M. Reger: Serenade (I. Aufführung in Wien). — Schubert: Symphonie in C dur (B. & H. Nr. 6: I. Auff. i. d. philh. K.). — Schumann: Symphonie Nr. 2, C dur. — Smetana: „Aus Böhmens Hain und Flur". — Rich. Strauß: Symph. Dichtungen.

— Die „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien gibt in der Konzertzeit 1906/07 unter Leitung ihres artistischen Direktors, des Hofopernkapellmeisters Franz Schalk, vier „ordentliche" und zwei außerordentliche Konzerte, für die folgende Programme bestimmt wurden: a) der ordentlichen Konzerte: 7. November: Trauerfeier anläßlich der 10jährigen Wiederkehr des Todestages Anton Bruckners († 11. Oktober 1896): Bruckner: Symphonie (Nr. 9 in d moll; Große Messe für Chor, Soli, Orchester und Orgel (f moll, Nr. 2). 9. Januar 1907: Trauerfeier anläßlich der 10jährigen Wiederkehr des Todestages Johannes Brahms' († 3. April 1897): Brahms: „Schicksalslied" für Chor und Orchester; Klavierkonzert in B dur; „Nänie" für Chor und Orchester. 6. Februar: a cappella-Chöre von Palestrina, Gabrieli, Cherubini, Bach, Mendelssohn, Brahms, Robert Fuchs. Außerdem: Kantate „Schlage doch, gewünschte Stunde", für Altsolo, Chor, Orgel und Glocken von J. S. Bach und „Schottische Lieder" für Alt und Triobegleitung von Beethoven. 6. März: Händel: „Herakles", Oratorium für Soli, Chor, Orchester und Orgel. b) Zwei außerordentliche Konzerte: 9. Dezember 1906: Beethoven: „Missa solemnis" für Soli, Chor, Orchester und Orgel. 27. März 1907: Bach: „Matthäus-Passion" (erste vollständige Aufführung in Wien).

— Das kgl. Orchester in Wiesbaden veranstaltet 6 Symphoniekonzerte, die Städtische Kurverwaltung 22 Symphoniekonzerte, 12 Zykluskonzerte, 10 Militärkonzerte, 7 Konzerte, deren Programm nur einem Komponisten gewidmet ist, 8 Opern- und Operettenabende, 3 Solistenkonzerte und 2 Konzerte, die der englischen und russisch-polnischen Musik gewidmet sind, Festkonzerte und Walzerabende und 4 Quartettsoireen. Von auswärtigen Dirigenten sind Artur Nikisch und Felix Mottl engagiert.

— Max Reger hat seinen Sommeraufenthalt in Prien am Chiemsee dazu benutzt, seine angegriffene Gesundheit völlig wieder herzustellen und daneben fleißig zu arbeiten. Außer einer „Suite im alten Stil" und „Sieben Sonaten für Violine-Solo", die bereits im Frühjahr vollendet wurden, entstanden die „Serenade" für Orchester (siehe den Bericht in heutiger Nummer), die außer in Köln bereits in 35 Städten zur Aufführung angenommen worden ist, eine Kantate über den Choral „Meinen Jesum laß ich nicht", ein großes Klavierwerk „Introduktion, Passacaglia und Fuge" für 2 Klaviere zu 4 Händen, „Vier Lieder" und „10 lyrische Klavierstücke" als Band II der Sammlung „Aus meinem Tagebuche". Diese Werke gelangen sämtlich durch den Verlag Lauterbach & Kuhn in Leipzig zur Veröffentlichung.

— Willy Mosbachers Tondichtung für großes Orchester „Liebesfeier" hat, wie man uns aus Düsseldorf schreibt, im ersten Konzerte des städtischen Musikvereins unter Leitung von Professor J. Buths die Uraufführung erlebt. Fehlt dem Werke auch die zwingende Logik im Aufbau und die sichere Gestaltungskraft in der Verwendung der recht melodiösen Hauptthemen, so nimmt anderseits die erotisch gefärbte, stets fesselnde Instrumentation unbedingt für sich ein. In dieser Hinsicht steht Mosbacher nicht vereinzelt unter den heutigen Tondichtern da und hat vor manchen den Vorzug einer noch bildungsfähigen Jugend voraus. E. S.

— Wie man uns schreibt, hat das jüngste Werk von Lothar Kempter (siehe die biographische Skizze in voriger Nummer, Red.): „Der Tod des Sardanapal" für Männerchor und Orchester, im Jubiläumsfestkonzert des Liederkranzes in Mannheim starken Erfolg gehabt.

— Das bekannte Leipziger Soloquartett für Kirchengesang ist in einem Konzert in Leipzig am 15. Oktober zum 1000. Male aufgetreten. Das Quartett hat bisher in 4 Erdteilen vor mehr als 1 Million Zuhörern gesungen und damit der christlichen Liebestätigkeit etwa 200 000 Mk. zugewiesen.

— Der durch seine historischen Kirchenkonzerte bekannte Organist Paul Gerhardt in Zwickau hat unter anderem auf der III. deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden am 7. Oktober ein Konzert gegeben, das folgendes Programm hatte: Orgelkompositionen von Meistern des 16., 17. und 18. Jahrhunderts. (Italien, Niederlande und Frankreich.) Adriano Banchieri, Dialogo per Organo. Girolamo Frescobaldi, Toccata per l'Elevatione (aus den „Fiori musicali"). Fuga (g moll.) Domenico Zipoli, Pastorale. — Jan Pieters Sweelinck, Phantasie (d moll). — François Couperin, Sarabande grave. Jean François Dandrieu, Musette.

— In Prag hat Dr. Gerhard von Keußler „Neue Symphoniekonzerte" ins Leben gerufen. In dem ersten dieser Konzerte brachte er Bruckners siebente Symphonie und Elgars Ouvertüre „Im Süden" zur Aufführung. — Im ersten Philharmonischen Konzert im Deutschen Theater zu Prag gelangte unter Ottenheimer Bruckners unvollendete d moll-Symphonie und das Tedeum zur Aufführung.

— Man schreibt uns aus Bern: Im ersten Konzerte der Bernischen Musikgesellschaft hat Frl. Helene Gobat, Schülerin des Stuttgarter Konservatoriums, das Klavierkonzert in c moll von Saint-Saëns mit durchschlagendem Erfolg gespielt. Brillante Technik, rhythmische Sicherheit und poetische Auffassung verhalfen dem Esprit des Romanen zu vollendetem Ausdruck. Als Novitäten sind vorgesehen: Suite pastorale von Chabrier, Prélude à l'après-midi d'un faune von Debussy, die Hubersche Symphonie: Der Geiger von Gmünd und „Aus dem Buch Hiob", Orchesterphantasie von Brun.

— Edward Elgars neues Oratorium „Das Königreich", eine Fortsetzung seines Oratoriums „Die Apostel", ist am 3. Oktober bei dem Musikfest in Birmingham zum erstenmal aufgeführt worden.

— In den Konzerten der Göteborger Orchesterförening, die ihre diesjährige Saison mit einem Konzerte am 3. Oktober unter Kapellmeister H. Hammers Leitung einsetzte, stehen an Novitäten in Aussicht: Strauß: „Aus Italien", Alfven: 3. Symph. (Uraufführung), R. v. Mojsisovics: „In den Alpen", Symph. (Uraufführung), Bischoff: Symph., Wagenaar: Ouv. „Cyrano de Bergerac", Cés. Franck: d moll-Symph., Berlioz: Symph. fantastique.

— In den Symphoniekonzerten 1905/6 des Konservatoriums zu Athen sind unter Frank Choisys Leitung u. a. Orchesterwerke von Bach, Schubert, Wagner, Chabrier, Choisy („La Grèce", Symphonie für großes Orchester, Orgel, Soli und Chor), Borodin, Rimsky-Korsakoff und Sibelius aufgeführt worden.



C. Fr. Glasenapp: Siegfried Wagner. — In der von Dr. Karl Hagemann herausgegebenen Monographien-Sammlung „Das Theater“ (Verlag von Schuster & Löffler, Berlin) ist kürzlich der XVI. Band erschienen; er behandelt Siegfried Wagner, und kein Geringerer denn C. Fr. Glasenapp, der hochgeschätzte Richard Wagner-Biograph, ist sein Verfasser.

Es ist bekannt, daß sich Glasenapp, zumal in letzter Zeit, stark für Siegfried Wagner einsetzt; seinem impulsiven, stets jugendlich lebhaften Temperament scheint das Zeitmaß, womit sich die Werke des jungen Künstlers die Bühne erobern, zu langsam; er beklagt die Lauheit des Publikums, die verhältnismäßige Gleichgültigkeit der Opernbühnen bezw. deren Leitungen; er schiebt einen Teil der Schuld hiervon der schlechten Presse („dem, was heute in den Zeitungen schreibt“, S. 8) zu und den Nachbetern, die „das dort Aufgelesene gedankenlos“ nachsprechen, die „zweifelnd dastehen und warten, bis es erlaubt ist, sich ohne lästigen Widerspruch den lebendigen Eindrücken der Siegfried Wagnerschen Muse hinzugeben“. — Nun ist ja allerdings eine gewisse Indolenz vieler Kreise dem edlen Streben Siegfried Wagners gegenüber festzustellen. Wenn aber Siegfried Wagners Opern in ihrer schlichten Volkstümlichkeit sich nicht so rasch und allgemein durchzusetzen vermögen, so liegt dies wohl in erster Linie in dem Geschmack des Publikums, das wenigstens zum großen Teile doch nur an der Oberfläche haftet und dem rein Trivialen zu einem, oft ziemlich lang andauernden Modeerfolg verhilft (vergl. f. Zt. Neßlers „Trompeter von Säkkingen“) oder sich, ebenfalls aus eigensinniger Laune, dem Bizarren (vergl. die „Veristen“) oder dem Perversen (vergl. die „Modernsten“) zuwendet. Das Echte in seiner Einfachheit drängt sich aber nicht vor, das „Volk“ wird nach und nach doch den Weg zur wirklichen „Volksoper“ zurückfinden, und es braucht nur einmal einem Werke Siegfried Wagners wieder ein recht tiefgreifender Erfolg beschieden zu sein, so werden mit einem Schlage auch die andern Werke, wie z. B. „Herzog Wildfang“, alsbald stärker vom Publikum begehrt werden.

Was die Presse, sowohl die bedeutenderen und maßgebenden Tageszeitungen, wie auch die musikalischen Fachzeitschriften betrifft, so ist wohl festzustellen, daß sie sich allenthalben dem Wirken und den Werken des Sohnes Richard Wagners verständnisvoll und durchaus wohlwollend verhalten hat. Ja, noch mehr: Siegfried Wagner hat sich durch die Schlichtheit seines ganzen persönlichen und künstlerischen Wesens und anderseits durch eine vornehme Abgeschlossenheit vom Troß des Tages gerade unter den Musikschriftstellern und unter allen, die im engeren und weiteren Sinne zu Bayreuth gehören, viele Freunde erworben, auf die er sowohl im Hinblick auf sein persönliches Schaffen, wie auch sein Wirken im Dienste Bayreuths sicher zählen kann! Hier stimmen wir freudig mit C. Fr. Glasenapp überein, wenn er sagt (S. 12): „Nur so viel möge ... als unsere Ueberzeugung ausgesprochen werden: Siegfried Wagner steht schon jetzt ... in schönster Weise im Begriff, das zu erfüllen, was sein großer Vater von ihm erwartete. Unmöglich konnte dies eine Wiederholung des von ihm Geleisteten sein; nicht fern genug von der erreichten Vollendung der väterlichen Schöpfungen konnte sein Anfang einsetzen, so daß selbst die kühnste Voraussicht hier zurückhalten mußte. Daß aber Richard Wagner selbst von der geistigen Regsamkeit seines Sohnes die Erwartung hegte, er werde nicht bloß der Bewahrer und Erhalter der seiner Pflege befohlenen Bayreuther Festspielinstitution sein, sondern auch als produzierender Künstler seinen Mann stehen, das geht aus zahlreichen von ihm getanen Aeußerungen hervor.“ Man denke u. a. an das Wort: „Wenn er mit 24 Jahren seinen Götz von Berlichingen schreibt, so werde ich es noch erleben.“ Und an das andere, das Glasenapp als Motto auf sein Büchlein gesetzt hat:

„Kann ich ihm wenig lehren und erwerben:
Das Fürchten doch soll er von mir nicht erben!“

Der Verfasser analysiert nun in knapper und dennoch eingehender, das Wesentliche heraushebenden Form die bisher erschienenen Werke Siegfried Wagners: den „Bärenhäuter“, den „Herzog Wildfang“, den „Kobold“ und den „Bruder Lustig“. Ueber alle vier ist in unserem Blatte anläßlich der Erstaufführungen eingehend gesprochen worden, so daß wir über deren Inhalt und Bedeutung nichts hinzuzufügen haben. Als besonders charakteristisch aber seien die Kapitel: „Das ‚Theatralische‘ in der Musik Siegfried Wagners“, „Der Bühnenvorgang als Ausgangspunkt“ und „Der Drang zur Sichtbarkeit“ hervorgehoben. Schon aus diesen Ueberschriften ersieht man, wo Glasenapp hinaus will. Er widerlegt mit vollem Recht und mit stichhaltigen Gründen die Annahme einzelner Kritiker von dem in üblem Sinne „Theatralischen“ in S. Wagners Musik, und beweist, daß dies eben das „Dramatische“ sei. „Denn worin sollte dies ‚Theatralische‘ anders bestehen, als in der Innerlichkeit der Verbindung des musikalischen Ausdruckes mit dem szenischen Vorgang, oder darin, daß in seinem Produzieren die poetische und musikalische Phantasie sich willig und verständnisinnig in die Hände arbeiten, sowie in der mühelosen Erfindung prägnanter und plastischer, aus der Situation geschöpfter und gefühlsbestimmender Themen? In der konsequent durchgeführten, ausdrucksvoll beseelten Sprachmelodie der Gesangsstimme, die nur auf den jeweiligen Höhepunkten der Empfindung die Instrumentalmelodie des Orchesters in sich aufnimmt, auch hierbei noch in voller Freiheit der Entfaltung von ihr abweichend? Endlich aber in jenem weisen Maßhalten, das auch in den rein orchestralen Vor- und Zwischenspielen, oder in der Begleitung stummer Handlungen, jedem rein musikalischen Luxurieren, jedem Ausbeuten der erzielten Wirkung auf Kosten des dramatischen Eindrucks sorgfältig und streng aus dem Wege geht?“ — Man wird zugeben, daß schon hier sehr prägnant das Wesen der Siegfried Wagnerschen Musik charakterisiert ist; aber Glasenapp stellt uns die spezielle Eigenart des Künstlers im Verlaufe seiner weiteren Ausführungen noch intensiver, noch deutlicher und eingehender dar. So erklärt er uns, wo eigentlich die künstlerische Betätigung Siegfried Wagners einsetze, nämlich in dem Bestreben, uns „Volksopern“ geben zu wollen, die natürlich auch entsprossen sind auf dem Boden Richard Wagnerscher Kunstanschauungen, die aber für sich allein etwas durchaus Selbständiges bedeuten. Und so greift er das von verständnisvoller Seite in Wien geprägte Wort auf: „Siegfried Wagner sei die Erfüllung Webers“; wer näher zuschaue, der blicke in Webers Augen; Weber habe nach neuem Lande gesucht, Siegfried habe es aufgesegelt und betreten. Hierbei, in der Erfüllung dieser großen, sich selbst gestellten Aufgabe, komme dem Künstler seine Prädestination als „berufener musikalischer Szeniker und Dramatiker“ zustatten. Als solcher erfülle er wiederum ein von seinem großen Vater angedeutetes und hinterlassenes Vermächtnis, nämlich — die Ausbildung des deutschen Singspiels auf den oben erwähnten Grundlagen. Die Hauptpunkte lauten hier: „Der Dialog soll ‚Musik werden‘, und das Orchester ihn nicht in der Weise eines sogenannten Rezitativs eben nur begleiten, sondern ihn im symphonischen Stile so tragen, daß es ihn ununterbrochen durchdringe, wie das Blut die Adern des Leibes durchdringt.“ „Diese Aufgabe“, schließt Glasenapp, „hat Siegfried Wagner als die seinige betrachtet und sie in bald fünf aufeinanderfolgenden Werken (die nächste [5.] Oper heißt ‚Sternengebot‘) siegreich durchgeführt.“ Natürlich ermöglicht sich die Lösung nur, wenn man eben dabei nicht bloßer Musiker, sondern ein vollbürtiger Szeniker und Dramatiker und in jeder Hinsicht auf dem Theater zu Hause ist. Hier aber ist dem Künstler die hohe Schule von Bayreuth aufs günstigste zustatten gekommen.

Man wird aus dieser kurzen Charakterisierung einiger Hauptpunkte des Glasenappschen Werkes ersehen, wie der verdienstvolle Autor seinem Thema gerecht wird. Es geschieht das in wirklich ruhiger und sachlicher, dabei aber von einem warmen persönlichen Empfinden und von herzlicher Neigung für das Wirken seines Objekts erfüllten Art. Das mit seltenen und schönen Bildern reich und geschmackvoll ausgestattete Buch ist sehr geeignet, über die Schaffensweise und die künstlerische und persönliche Eigenart Siegfried Wagners für die Oeffentlichkeit Licht zu verbreiten. **Erich Kloss.**

* * *

Ueber „Pädagogische Verwendung der Tonwerke“ hat Julius Fuchs aus New York auf dem III. Musikpädagogischen Kongreß in Berlin einen interessanten Vortrag gehalten, in welchem er mit Ausschluß aller kleineren Geister einzig und allein die Werke der großen Diatoniker Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven und bedingungsweise noch diejenigen von Wagner, Brahms, Weber, Schumann und Mendelssohn (nebst dem Volkslied und Volkstanz) als pädagogisches Material gelten lassen will. Ein überspannter Klassizismus und Puritanismus läßt ihn den Wert der kleineren Meister gerade für die Jugend ganz übersehen, so daß er ohne Bedenken pädagogische Musterwerke wie die prächtigen Etüden eines Cramer oder Clementi (man denke auch an dessen ebenso instruktive wie gehaltvolle Sonaten und Sonatinen!) rc. als „ton- und gefühlsmörderische Etüdenwerke“ abschlachtet, und wo es sich um Pflege des Volkslieds handelt, verächtlich von einem Friedrich Silcher (!) und anderen anerkannten Talenten spricht, deren Namen er von den Programmen gestrichen wünscht. Die Orgel, „die herzlose Maschine“, soll womöglich durch Chöre ersetzt werden, die aber wieder nur den Werken der Klassiker entstammen dürfen. Diesen Werken soll auch das Uebungsmaterial für den Schüler ausschließlich entnommen werden, als ob dies nicht geradezu ein Mißbrauch der klassischen Schöpfungen und der richtige Weg dazu wäre, dem Schüler den Geschmack und die Freude daran im reiferen Alter zu verderben! Bei der zahlenmäßigen Abschätzung der großen Meister, wobei z. B Richard Wagner (auch Brahms und Schumann) hinsichtlich der Höhe des Gefühls, der idealen Wiedergabe, der Form und der Vielseitigkeit auffallend gering eingeschätzt wird, fragt man sich, ob nicht hier der subjektive Geschmack und die Willkür des Musikpädagogen vielleicht doch allzu freien Lauf hat? Schade um die in dem Vortrag ausgesprochenen guten Gedanken und die im Grunde gediegenen Grundsätze des Redners, daß in seinen Ausführungen solche Extravaganzen und Paradoxien mitunterlaufen. Sehr gut und pädagogisch fruchtbar ist z. B. der Versuch, die Verwandtschaft der Künste, die Analogien und Beziehungen z. B. zwischen Bach und A. Dürer, Mozart und Raffael, Händel und Rubens, Michelangelos jüngstem Gericht und Beethovens erstem Satz der neunten Symphonie u. s. f. nachzuweisen, und so noch mancher andere in dem Vortrag ausgesprochene Gedanke. Dr. A. Schüz.

Neue Lieder und Gesänge.

Es ist gewiß als ein wirklicher Fortschritt in der Entwicklung des Kunstgesangs zu betrachten, daß die Komponisten der Gegenwart auf die poetische Seite des Gesangs hohes Gewicht legen und deshalb auch geflissentlich auf die Wahl eines guten Textes bedacht sind. Aber die Gefahr liegt nahe, daß dabei das musikalische Element zu kurz kommt, und zwar infolge einer Täuschung, welcher der Komponist gleichermaßen wie der Hörer unterworfen ist: indem oft eine gehaltvolle Dichtung der Musik die Bedeutung leiht, die dieser an und für sich nicht zukommt. So gibt es heutzutage viele „Lieder", die im Grunde keine Lieder mehr sind, sondern nur eine potenzierte Deklamation, eine blühende Ausschmückung des Dichterworts durch die Töne. Der Schwerpunkt liegt nicht mehr in der Musik, sondern in der Poesie, und mancher Komponist täuscht sich über Wert und Wirkung seiner musikalischen Leistung, die ohne den Text vielleicht armselig, ermüdend, ja in melodischer wie harmonischer Hinsicht ganz mangelhaft erscheint, und nur dadurch genießbar wird, daß damit ein Gedicht von poetischem Gehalt in schöner Deklamation geboten ist. Ich habe diese Beobachtung bei der Durchsicht vieler der eingesandten Produkte gemacht und es ist erstaunlich, wie vielen „Komponisten" gerade auf diesem Gebiet man jetzt begegnet, denen jede musikalische Erfindungskraft abgeht. Auch hier ist Schweigen Gold; denn Musik ist es eben immer, was man sucht bei einer Komposition, auch bei Liedern und Gesängen, und nur der hat den Vogel abgeschossen, der bei treffendster Deklamation und feinster Charakteristik eine Musik zu bieten versteht, die selbst ohne das Wort noch interessant und fesselnd genug wäre, weil ein warmes Empfinden, Phantasie und Inspiration aus ihr spricht. (Warum wirkt R. Wagners Musik so gewaltig auf die Gemüter, selbst ohne Worte in rein instrumentaler Fassung?) Und nun zur Sache!

Leland A. Coffart. Drei Lieder für Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte op. 5 Nr. 1 (80 Pf.), Nr. 2 (1 Mk.), Nr. 3 (1 Mk.). Drei Liebeslieder op. 11 Nr. 1 (1,20 Mk.), Nr. 2 (1 Mk.), Nr. 3 (1 Mk.). Drei Gesänge für Tenor (oder Sopran) op. 14, Nr. 1 (1 Mk.), Nr. 2 (1,20 Mk.), Nr. 3 (1 Mk.). Heinrichshofens Verlag in Magdeburg. Ein tüchtiges, vielseitiges Talent, eine schaffensfreudige blühende Phantasie bei vornehmer künstlerischer Gesinnung spricht zu uns aus diesen Gesängen und bei eifrigstem Bemühen, der Stimmung und den Worten des Gedichts bis ins einzelne gerecht zu werden, verliert der Komponist doch nur selten die Rücksicht auf Wohlklang und musikalische Schönheit aus dem Auge. Das ist wirkliche Potenzierung des poetischen Gedankens, wenn es auch manchmal da und dort noch gärt und nicht alles zur vollen Abklärung gelangt ist.

Wolfgang Jordan. „Auf blühenden Pfaden." 30 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (à 1 Mk., 1,20 Mk., 1,50 Mk. und 80 Pf.). Heinrichshofens Verlag in Magdeburg. Es fehlt in der Tat nicht an wirklichen Liederblüten unter diesen 30 Nummern; so zeichnen sich besonders Nr. 3, 4, 6, 7, 8, 11, 13, 14, 16, 17, 18, 20 durch ansprechende Melodik bei guter Deklamation und gewählter Harmonisierung aus. Voll Empfindung und oft sprechend ausdrucksvoll sind wieder andere, doch ist die Harmonisierung bisweilen zu gesucht und unruhig, ja oft geradezu herb, ohne besondere Motivierung. Manche, z. B. Nr. 29, erinnern an R. Franzsche Art und streifen ans Volksmäßige.

Karel Meltdagh. Lieder und Gesänge. „Es war 'ne Maid" für Sopran, Tenor oder Bariton (1 Mk.). „Elise" für Sopran, Mezzosopran, Tenor oder Bariton (1 Mk.). „Ha! Ha! Die Liebe" (1 Mk.). „O laß dich ziehn an meine Brust" für Mezzosopran oder Tenor (1 Mk.). Verlag von Breitkopf & Härtel. Frei von harmonischen und rhythmischen Klügeleien hat der Komponist in diesen melodischen, jedermann einleuchtenden Gesängen es verstanden, den Gedichten ein schlichtes, gutsitzendes, musikalisches Gewand zu geben.

Ernst Otto Nodnagel. Vier lyrische Rezitative für eine Singstimme und Klavier (2,50 Mk.). Zwei Abschiedsgesänge nach Th. Storm (2 Mk.), auch für Orchester. Verlag der Harmonie, Berlin W. 35. Diese Gesänge sprechen eine ausdrucksvolle Sprache in bald weichen, innigen, bald herben Tönen, und sind in der Klavierbegleitung vornehm und eigenartig. In der Wiedergabe der poetischen Stimmung besonders gelungen ist das Lied „Ich hab' dich lieb" und der erste der Abschiedsgesänge von Th. Storm.

Peter Cornelius. „Komm, wir wandeln zusammen." Verlag von Gebr. Hug & Co. in Leipzig. Bekannt und keiner Empfehlung bedürftig.

Max Höhne. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Nr. 1 „Einst", Nr. 2 „Ahnen", Nr. 3 „Die Rose" (à 1,30 Mk.). Verlag von G. Bratfisch, Frankfurt a. d. Oder. Ein ernstes, inniges Empfinden spricht aus diesen Gesängen, in einer gewählten, die bekannten Wege und Wendungen vermeidenden Tonsprache. Der Komponist, der in der neueren Harmonik zu Hause ist, war bemüht, die Melodik des Gesangs dem Gedanken und den Worten des Dichters möglichst anzupassen; der Schwerpunkt seiner Komposition liegt aber im instrumentalen Part, der mit seiner reichen, oft kühnen Harmonisierung die Stimmung des Gedichts zu wirksamem, mitunter ergreifendem Ausdruck bringt, so besonders in dem „Einst" Nr. 1, mit seiner verhaltenen Leidenschaft aber auch in dem zarten, mehr lyrisch gehaltenen „Ahnen" Nr. 2.

Joseph Haas, op. 1. Nr. 1. „Goldne Brücken seien", Nr. 2 „Morgengang", Nr. 3 „Dunkle, schöne Nacht" (à 1 Mk.). Verlag von Lauterbach & Kuhn in Leipzig. Ein tüchtiges Talent und ein energischer musikalischer Wille sprechen aus diesen Gesängen, von denen besonders Nr. 2 durch natürliche Melodik und ansprechende Harmonisierung fesselt, während Nr. 3 dem schönen Gedicht von Bierbaum nicht gerecht zu werden vermag, indem gerade hier die fortgesetzte Häufung des übermäßigen Dreiklangs und anderer ausgesuchter Dissonanzen schlecht angebracht ist. — Von demselben Komponisten sind bei Otto Forberg in Leipzig erschienen: Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op. 5 (je 1 Mk.). Auch diese Lieder verraten den gewandten, gutgeschulten und feinsinnigen Tonsetzer, der mit gewissenhaftem Fleiß der künstlerischen Arbeit sich hingibt, was schon die aufs sorgfältigste ausgearbeitete, manchmal polyphon gehaltene Klavierbegleitung beweist. Die Melodieführung ist meist schlicht und klar. Munteren Humor zeigt „Das Hummelchen", ein wärmeres Empfinden Nr. 3: „An meine Königin." Eine gewisse Zurückhaltung und Scheu vor jedem lebhafteren Empfindungsausdruck könnte manchem diese Lieder etwas monoton erscheinen lassen. In dieser Hinsicht unterscheiden sie sich von dem temperamentvolleren op. 1. Dr. A. Sch.



— Ein Wort „für" die Klavierspielapparate. Nachdem seinerzeit im „Kunstwart" Engelbert Humperdinck seine Stimme zugunsten der „mechanischen Musik" erhoben hatte, hat nicht lange darauf in derselben Zeitschrift Dr. Aloys Obrist unter der Ueberschrift „Klavierspielapparate und musikalische Seelenwerte" eine gegenteilige Stellung eingenommen und seine gänzliche Ablehnung der Klavierspielapparate eingehend begründet. Man kann seinen gründlichen Darlegungen zustimmen und doch zu einer freundlicheren Beurteilung der Sache gelangen. Was er über die Nachteile des Phonolaspiels gegenüber dem Originalvortrage (Unmöglichkeit, eine Kantilene beliebig hervorzuheben, Mangel eines wirklichen Fortissimo), über die Schwierigkeit seiner Erlernung, über den Verlust an musikalischen Seelenwerten, der die Folge der Verdrängung des heutigen Klavierspiels wäre, sagt, das ist alles richtig, aber es ist nicht erschöpfend. Dr. Obrist scheint mir nicht genügend zu berücksichtigen, daß zwischen den wirklich bedeutenden Klavierkönnern und den Nichts-als-Phonola-Spielern der Zukunft eine breite Schicht von Dilettanten liegt, sozusagen der musikalische Mittelstand, der bei aller Liebe zur Musik über eine bescheidene technische Fertigkeit im Klavierspiel nicht hinauskommt und dem daher so ziemlich alles, was diesen Fertigkeitsgrad übersteigt, unzugänglich bleibt. Wohnt ein solcher Dilettant in oder nahe bei einem Kunstzentrum, dann hat er ja reichlich Gelegenheit, in Konzerten das kennen zu lernen, was er selbst technisch nicht bewältigen kann. Aber der Musikliebhaber, der Arzt, der Förster, der Lehrer, der Pfarrer auf dem Lande? Nun, der sitzt eben auf der Fehlhalde. Was er nicht selbst spielen kann, das ist für ihn nicht vorhanden. Der Städter, der im Ueberflusse schwelgt, tut wirklich sehr schwer, sich eine Vorstellung zu machen von der musikalischen Dürre draußen auf dem Lande. Ich weiß aus zwanzigjähriger Erfahrung, wie schwer es hält, auch nur einen Gefährten zum vierhändigen Spiel zu finden, geschweige denn ein Klaviertrio oder Streichquartett zusammenzubringen, und doch habe ich immer in dichtbevölkerten Gegenden gelebt; wie mag es erst unter weniger günstigen Verhältnissen sein! Ich glaube, in solcher Lage würde auch ein schrofferer Gegner der Klavierspielapparate, als Herr Dr. Obrist es ist, anderen Sinnes werden und den Gewinn, den gerade der kunstsinnige Dilettant von der neuen Erfindung hat, höher einschätzen. Gewiß geht bei der mechanischen Reproduktion durch Phonola oder Pianola viel verloren, und wenn das eigenhändige Klavierspiel dadurch verdrängt würde, so wäre dies eine Einbuße an Seelenwerten für die Menschheit. Aber das ist doch bei der mechanischen Reproduktion von Werken der bildenden Kunst ganz ebenso der Fall, und doch wird niemand im Ernste wünschen, daß die photomechanischen Techniken nicht erfunden worden wären, wir freuen uns vielmehr der durch diese Erfindungen erst möglich gewordenen unermeßlichen Bereicherung des deutschen Hauses mit seelischen Werten, die wir z. B. den Meisterbildern und ähnlichen Unternehmungen verdanken. Was F. Avenarius, der Herausgeber des „Kunstwart", in demselben Hefte, in dem der Obristsche Artikel steht, in seinem Artikel über Hausbildereien sagt, trifft Wort für Wort auch auf die Klavierspielapparate zu: „Technische Gewinne bringen fast immer zunächst ästhetische Verluste mit sich. — Wo die neuen Techniken die alten zurückdrängen, die noch in höherem Grade „Handarbeit" sind, geht es sicherlich ohne ästhetische Verluste nicht ab. Ich meine trotzdem, im Ganzen des geistigen Haushalts unserer Nation ward durch all die neuen Möglichkeiten doch viel mehr gewonnen als verloren werden kann." Erst durch jene technischen Fortschritte ist es möglich geworden, „ein unerschöpfliches Gebiet tiefster Innenkultur", das guten Teils „aus rein äußerlichen Gründen" für einen großen Teil unseres Volkes „so gut wie brach liegt", „für strotzende Ernten zu bebauen". Es ist

doch eine seltsame Inkonsequenz, wenn der „Kunstwart“ zwar für die Verbreitung der Meisterbilder wirkt, dagegen die mit den Klavierspielapparaten für die weitesten Kreise gegebene Möglichkeit, sich der Meisterwerke der Tonkunst seelisch zu bemächtigen, darum von der Hand weist, weil die Art der Wiedergabe nicht den allerhöchsten künstlerischen Ansprüchen genügt. Um so seltsamer, da man doch sonst nicht prüde ist, Chor-, Orchester- und Kammermusik auf das Klavier oder Harmonium zu übertragen oder für irgend eine Zusammenstellung von Instrumenten zu arrangieren, und dabei die unvermeidlichen ästhetischen Verluste unbedenklich in den Kauf nimmt. An einem Uebelstande allerdings leiden meines Wissens alle Klavierspielapparate: Der Spieler hat nicht die Noten vor sich, sondern nur die sich abrollende Papierwalze; bei Kompositionen, die er nicht kennt, ist er genötigt, den Blick starr auf sie gerichtet zu halten und den darauf angegebenen Zeichen für den Gebrauch der Hebel und Tritte zu folgen: eine ebenso ermüdende wie stumpfsinnige Beschäftigung, die den Spieler zum Sklaven der Maschine macht, die er beherrschen sollte. Soll er den Apparat einigermaßen mit künstlerischer Freiheit handhaben können, so muß er unbedingt die Noten vor sich haben und auf sie sehen, statt auf die Papierwalze. Das ist aber ein Uebelstand, dem sich gewiß leicht abhelfen läßt. (Auch in diesem Falle glaubten wir das Prinzip Audiatur et altera pars nicht verlassen zu sollen. Wer gegen die angeführten Aeußerungen Einwände zu machen hätte, dem stehen die Spalten der „Neuen Musik-Zeitung“ offen. Red.)

Alexander Beutter, Pfarrer.

— Der Musikpädagogische Verband hat am 6. Okt. in den Räumen des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums in Berlin seine satzungsgemäße Generalversammlung abgehalten, die sich in der Hauptsache auf geschäftliche Angelegenheiten bezog. Aus dem Jahresbericht ergab sich ein außerordentlich reiches Arbeitsleben innerhalb des geschäftsführenden Vorstandes, der Verband ist allen seinen Zielen um eine tüchtige Wegstrecke näher gekommen, die Prüfungsordnung, Zeugnisformulare, Diplome, Verträge usw. sind fertig hergestellt; Prüfungen für den Lehrberuf nach seinen Prinzipien fanden bereits in Berlin und im Reiche — und zwar in den Städten Breslau, Braunschweig und Stettin — statt, die von ihm berufenen Prüfungskommissare haben dabei ihres Amtes gewaltet und es erwies sich, daß die geplante Institution nicht nur durchführbar ist, sondern sich auch vorzüglich bewährt. — Die von dem Verbande angestrebten Reformen auf dem Gebiete des Schulgesanges kamen auf dem diesjährigen III. Musikpädagogischen Kongreß zu eingehender Erörterung und sind, in einer „Petition“ zusammengefaßt, dem Preußischen Kultusministerium eingereicht; ähnliche Petitionen gingen an die Senate der Städte Bremen und Hamburg, die durch Entsendung von offiziellen Vertretern beim Kongreß ihr Interesse an den Reformbestrebungen des Verbandes bekundet hatten. An die Bundesstaaten des Deutschen Reiches sind weitere Petitionen geplant. Für die Kunstgesangs-Kommission des M.-P. V., deren Arbeiten auf dem Kongreß lebhaftestes Interesse entgegengebracht wurde, ist ein eigenes Publikationsorgan: „Gesangspädagogische Blätter“, geschaffen, die dem Organ des Verbandes, dem „Kl.-L.“, kostenlos beiliegen. Nr. 1 ist am 1. Oktober erschienen. Die Vorstandswahl der satzungsgemäß ausscheidenden vier Mitglieder ergab einstimmige Wiederwahl durch Zuruf, sie bezog sich auf die beiden Vorsitzenden, Professoren Xaver Scharwenka und Gustav Holländer, die 1. Schriftführerin Frl. Anna Morsch und den Beisitzer Musikdirektor Karl Mengewein.

— Vom Urheberrecht. Die Beratungen der deutsch-französischen Kommission, die in Paris tagte, um in beiden Ländern einen wirksamen Schutz des literarischen und künstlerischen Urheberrechts zu sichern, sind reibungslos zum Abschluß gelangt. Der Vertragsentwurf wird zweifellos von den beiden Regierungen ohne wesentliche Aenderungen ratifiziert werden. Bisher war der Schutz des Urheberrechts in Deutschland und Frankreich durch die Konvention von 1883 geregelt. Die zwei Punkte, die neu geregelt wurden, betreffen das Uebersetzungsrecht literarischer Werke und den Schutz musikalischer Kompositionen. Bisher war das Uebersetzungsrecht nur für zehn Jahre nach Erscheinen des Werkes garantiert. Um die vielerlei Nachteile für den Urheber zu beseitigen, schlägt die Kommission vor, die Beschränkung der Schutzfrist auf zehn Jahre aufzuheben. Der Autor wird in Zukunft das Uebersetzungsrecht genau so lange besitzen, wie er die Autorrechte in seinem Heimatlande besitzt. Das wäre also bis zu 50 Jahren nach dem Tode für die Franzosen, und bis zu 30 Jahren für die Deutschen. Der zweite Vorschlag zur Abänderung der Konvention von 1883 soll ermöglichen, daß jeder französische Komponist in Deutschland vollkommen dieselben Rechte genießt wie ein deutscher und umgekehrt. Dieser Schutz wird ferner von allen bisher geforderten Formalitäten befreit. Außerdem war es bisher unmöglich, sich im andern Lande gegen den schlechten Willen von Theaterdirektoren zu wehren. Ein Direktor konnte ein musikalisches Werk zur Aufführung annehmen; aber er war, wenn er sein Versprechen nicht oder nur schlecht erfüllte, für rechtliche Ansprüche des Autors völlig unangreifbar. Auch in diesen Beziehungen wird jetzt in den beiden Ländern der Ausländer auf den Rechtsboden des Einheimischen versetzt. Da der Abfluß literarischer Werke von Frankreich nach Deutschland bedeutend größer ist als umgekehrt, so werden hauptsächlich die Franzosen von dem neuen Abkommen profitieren, und man konstatiert, wie die „Frankf. Ztg.“ bemerkt, in Paris darum mit Vergnügen, daß die Anregung zu den Verbesserungen von der deutschen Regierung ausgegangen war.

— Katholische Kirchenmusik. In Mailand ist auf dem Kongreß der Cäcilianer unter Vorsitz des Benediktinerpaters Janssen die Gründung einer Schule für Kirchenmusik in Rom beschlossen worden. Daselbst soll auch 1908 der nächste Cäcilienkongreß stattfinden.

— Für E. T. A. Hoffmanns Oper „Undine“ tritt Alfred Bock (Gießen) im „Berliner Tageblatt“ ein, der dem Blatte schreibt: „In meinem Buch „Deutsche Dichter in ihren Beziehungen zur Musik“ schließt der Aufsatz über E. T. A. Hoffmann mit folgenden Worten: „Die königliche Bibliothek in Berlin hütet den musikalischen Nachlaß E. T. A. Hoffmanns, aber bislang ist die Ehrenpflicht versäumt worden, die verborgenen Schätze ans Licht zu führen und die Kompositionen des genialen Romantikers der musikalischen Welt zurückzugeben. Vor kurzer Zeit hat sich die Münchner Oper unter der Leitung des unermüdlichen Generaldirektors Hermann Levi um die Wiederaufführung der Opern des Dichterkomponisten Peter Cornelius ein großes Verdienst erworben. Die Berliner Hofoper darf des Dankes und der Anerkennung aller Kunstfreunde sicher sein, wenn sie, dem Beispiel der Schwesterbühne folgend, die Opern E. T. A. Hoffmanns, vor allem seine „Undine“, der Vergessenheit entziehen und mit ihren bewährten Kräften wieder zur Darstellung bringen wird.“ Bekanntlich ist die „Undine“ im Jahre 1816 mit außerordentlichem Erfolg im Berliner Opernhause aufgeführt worden. Heute erhalte ich von dem rührigen Verlag von C. F. Peters in Leipzig die Nachricht, daß der Klavierauszug der „Undine“ von E. T. A. Hoffmann, von Pfitzner bearbeitet und für den Bühnengebrauch eingerichtet, erschienen ist. Werden wir nun die Wiederaufführung an der Berliner Hofoper erleben?“ — Auch wir sind seinerzeit bei der Ankündigung der Bearbeitung der „Undine“ für die Aufführung eingetreten. Ob aber das Berliner Opernhaus die richtige Adresse ist, an die man sich zu wenden hat?

— Deutsche Musik in Siebenbürgen. Die „Ostdeutsche Rundschau“ bringt einige interessante Mitteilungen über das Musikleben unserer deutschen Landsleute in Siebenbürgen, denen wir folgendes entnehmen: Die deutsch-nationale Gesittung der Siebenbürger Sachsen ruht nicht zum geringsten Teil auf ihren Musik- und Gesangvereinen. Der älteste und vornehmste ist der Musikverein in Hermannstadt, wo auch der Komponist Kirchner seit vielen Jahren wirkt und eine einflußreiche Stelle einnimmt. Dieser Verein bringt mit 150 Sängern und einem Orchester größere Chorwerke aus der neueren Musikliteratur (wie Brahms' „Deutsches Requiem“; „Des Heilands Kindheit“ von Berlioz; Mozarts „Requiem“; Bruchs „Lied von der Glocke“) zur Aufführung. Für vorzügliche Opernaufführungen sorgt in Hermannstadt der Männerchor Hermania (etwa 1000 ausübende Künstler). Mit Unterstützung eines Frauenchors und meist einheimischer Solokräfte wird seit 1887 alljährlich eine deutsche Oper in einer für eine Kleinstadt (etwa 30 000 Seelen!) außergewöhnlich guten Ausführung zu Gehör gebracht. In diesem Jahre wurde Beethovens „Fidelio“ unter Mitwirkung des Magdeburger Opernsängers Dr. Copony, eines geborenen Siebenbürger Sachsen, einstudiert. Neben Hermannstadt nimmt auch Kronstadt, ein um etliche tausend Einwohner größerer Ort, regen Anteil an der Musikpflege in Siebenbürgen. Die Seele des musikalischen Lebens ist dort der Musikdirektor R. Lassel. Zwei auch in Deutschland wohlbekannte Künstlerinnen, die Violinvirtuosin Irene v. Brennerberg und die Sängerin Lula Mysz-Gmeiner, beide aus Kronstadt gebürtig, sind seine Schülerinnen gewesen. Sehr leistungsfähig ist der von Lassel begründete Kronstädter Kirchenchor (Knabenchor), der nach dem Muster des Leipziger Thomanerchors eingerichtet ist. Auch die kleinen Städte, namentlich Schäßburg, haben tüchtige Chöre. Die Männerchöre sind zu einem „Siebenbürgisch-deutschen Sängerbund“ vereinigt.

— Weitere geistige Diebstähle in Holland. In der „Neuen Zeitschrift für Musik“ machte zuletzt noch Dr. Walter Niemann auf die skrupellosen Diebstähle des Tilburger „Musikboten“ aufmerksam, der einfach für deutsche Zeitschriften verfaßte Aufsätze mit einem andern Titel versieht, die Verfasser-Chiffre ändert (das ist wohl das Unverschämteste, was auf diesem Gebiete bisher geschah), sonst aber die Arbeiten mit Behagen in wortgetreuer Uebersetzung veröffentlicht. Die „N. Z. f. M.“ bemerkte dazu: „Wir machen den „Musikboten“ — er pflegt seine Artikel zumeist durch diese originelle Art des Nachdrucks in deutschen usw. Zeitschriften erschienener Artikel in holländischer Uebersetzung zu bestreiten — darauf aufmerksam, daß er sich durch fortgesetzte geistige Diebstähle, die ein anständig denkender holländischer Redakteur trotz der Tatsache, daß Holland der Berner literarischen Konvention nicht angehört, nie begehen würde, unsre und aller ehrenhaft Denkenden Achtung verscherzt hat und bitten alle deutschen Musikschriftsteller, uns ungesäumt von ähnlichen Erfahrungen zum Zwecke eines gemeinsamen Vorgehens gegen dieses dreiste Blatt Mitteilung zu machen.“ — Wir möchten uns dieser Bitte anschließen. Holland, dessen literarische Gepflogenheiten nach dieser Richtung hin durch den Diebstahl des „Parsifal“ an den Tag gekommen sind, möge doch im eigensten Ansehen sich zum Beitritt zur Konvention so bald wie möglich entschließen. Der Verdacht auch bleibt sonst sitzen: Wer nichts hat, wer geistig arm, braucht freilich selber nichts zu schützen.

— Aus Bayreuth wird der „Frankf. Ztg.“ geschrieben: „Das Wagner-Theater auf dem Festspielhügel, dessen Backsteinmauern arg vom sogenannten Zahn der Zeit benagt werden und dessen Verfugungen zum Teil gelockert und ausgefallen waren, ist in den letzten zwei Monaten einer gründlichen Renovierung von außen unterworfen worden. Das Fachwerk wurde neu ausgefugt und mit einem ab-

wechslungsweise roten und gelben Oelfarbenanstrich versehen. Die Dächer erhielten einen neuen Asphaltguß. Der Umstand, daß diese Auffrischung bereits heuer und nicht erst im nächsten Jahre vorgenommen wurde, scheint dafür zu sprechen, daß schon im nächsten Jahre wieder Festspiele stattfinden werden." — Inwieweit die Vermutungen richtig sind, bleibt abzuwarten. Zurzeit ist noch nichts über die nächsten Festspiele entschieden.

— Kritiker und Dirigent. Wie bekannt, hatte der unter Leitung von Professor Buths stehende Musikverein zu Düsseldorf zu Beginn der letztjährigen Wintersaison einem ihm unbequemen (fachmännisch gebildeten) Kritiker die Eintrittskarten zu seinen großen Abonnementkonzerten entzogen, worauf sich die gesamte Düsseldorfer Presse mit dem angegriffenen Kollegen solidarisch erklärte und ebenfalls die Berichterstattung über die Musikvereinskonzerte einstellte. Ein volles Jahr dauerte die Fehde, bis nun der Verein die Hand zum Friedensschluß bot und bedingungslos wieder Referentenkarten an sämtliche Berichterstatter ausfertigte. — Immer wieder die alte Geschichte. Richard Dehmel hat mal gesagt, ein Werk, das den Wert in sich selber trüge, könne jede Kritik vertragen. Wir möchten dem beipflichten.

— Denkmalspflege. In Berlin hat die Enthüllung des Denkmals für Albert Lortzing in feierlicher Weise stattgefunden. (Wir kommen darauf in nächster Nummer zurück. Red.)

— Kunstauktion. Seit langen Jahren ist wieder mal in Berlin eine bedeutende Büchersammlung zur Versteigerung gekommen, die Bibliotheken des Dr. Kurt von Mutzenbecher in Wiesbaden und des Herrn von Biedermann in Dresden. In den Sammlungen befanden sich ganz hervorragende Seltenheiten aus den Gebieten der Literatur und Kunst, besonders auch viele musikalische Raritäten, die zum Teil sehr hohe Preise erzielten, und von denen wir den geehrten Lesern etwas erzählen wollen. Die 10 Bände der ersten Gesamtausgabe von Richard Wagners gesammelten Schriften und Dichtungen erzielten 95 Mk. Höher im Verhältnis dazu wurde das erste Textbuch zu „Lohengrin", Romantische Oper in 3 Akten (letzter Akt in 2 Abteilungen), bewertet. Als Manuskript gedruckt. Zum ersten Male aufgeführt auf dem Großherzoglichen Hof-Theater in Weimar den 28. August 1850 (Goethes Geburtstag) unter der Direktion des Herrn Hofkapellmeister Dr. Franz Liszt. Diese Seltenheit wurde mit 60 Mk. bezahlt. Die Kostümstudien zu Lohengrin von Karl Holdermann, 13 Bleistift- und Federzeichnungen, brachten 24 Mk. Das erste Textbuch zu den Meistersingern 10 Mk.; zu Siegfried und die Walküre 8 Mk. Die Prachtausgabe von Stewart Chamberlains Werk über Richard Wagner, vollständig vergriffen, 100 Mk. Arnim & Brentanos Sammlung: „Des Knaben Wunderhorn", Alte deutsche Lieder, mit Anhang: Kinderlieder. Heidelberg 1808/9 Mohr & Zimmer, ein Band von allergrößter Seltenheit, brachte 165 Mk. Erk & Böhme, Deutscher Liederhort aus der Vorzeit und Gegenwart, gesammelt von Ludwig Erk, dagegen nur 35 Mk. Ebenso preiswert war die vollständige Sammlung von Volksliedern der Deutschen vom 15.—19. Jahrhundert von Freiherr K. von Erlach, die 22 Mk. brachte. Merkwürdig, ein so seltenes Werk und so billig! (Wir finden das gar nicht so merkwürdig. Wenn es sich um „Volkslieder" der „Woche" gehandelt hätte, wäre wahrscheinlich mehr dabei herausgekommen. Red.) Ein besonders interessantes Werk von J. F. Reichardt, dem einstigen Direktor der Singakademie zu Berlin „Goethes Lieder, Oden, Balladen und Romanzen" mit Musik, Breitkopf & Härtel 1809, brachte 87 Mk. Vor einiger Zeit wurde hier der sehr interessante Briefwechsel zwischen Goethe und Reichardt über die Vertonung seiner Werke verkauft. Das vorliegende Werk war die erste, so seltene Ausgabe E. T. A. Hoffmann: Olympia. Eine ernste Oper in drei Aufzügen, von dem ersten Kapellmeister und General-Musik-Direktor Herm. Ritter-Spontini, sehr selten, erzielte 55 Mk. Chants et chansons populaires de la France, notices par champ fleury, accompagnement de piano par J. B. Wekerlin, eine prachtvolle, ganz eigenartige Publikation 250 Mk. — Unter den Kunstblättern befand sich eine sehr schöne Jugendarbeit von Max Klinger, aus dem Jahre 1879, als er in Brüssel lebte. Die vorliegende Arbeit, 13 Radierungen in herrlichen ersten Künstlerabdrücken, vor allem Schrift, ist der Erinnerung an Robert Schumann gewidmet; der Titel lautete: „Sauvetages des sacrifices d'Ovide dédiés à la mémoire de Robert Schumann par Max Klinger". Preis: 1500 Mk. — Vielleicht interessiert es auch, kurz noch etwas über die hervorragenden Werke der Klassiker zu hören. „Die Räuber" von Schiller, erste Ausgabe, in 800 Exemplaren gedruckt, das kostbarste und begehrteste Buch der klassischen Literaturperiode, brachte 1500 Mk. Es war gut erhalten, in schwarz Maroquin gebunden. Die Verschwörung des Fiesko zu Genua, erste von Schiller selbst veranstaltete Ausgabe, 180 Mk. Sehr interessant war auch ein kleines, von Goethe selbst nach der Natur gemaltes Aquarell, eine italienische Landschaft; von Alexander Humboldts Hand stand auf der Rückseite „Von Goethe selbst gemalt". Es brachte 3200 Mk. N.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen. Der Herzog Friedrich von Anhalt hat der Kammersängerin Frau Reuß-Belce (Dresden), sowie dem Kammersänger Heinrich Knote (München) anläßlich der Mitwirkung beider als Fricka bezw. Jung-Siegfried beim letzten Nibelungenzyklus im Herzogl. Hoftheater zu Dessau den Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst verliehen. — Der Fürst zu Lippe-Detmold hat Madame Cahier den Orden der Lippischen Rose mit der Krone und dem Cellisten Herm. Pilz den Titel eines Kammervirtuosen verliehen.

— Dem Berliner Königlichen Kapellmeister Dr. Karl Muck ist bei seinem ersten Konzert in Boston ein warmer Empfang bereitet worden. Das Programm wies u. a. Beethovens fünfte Symphonie, die „Faust"-Ouvertüre von Wagner und das „Meistersinger"-Vorspiel auf. Nach der Beethoven-Nummer wurde der Dirigent dreimal gerufen.

— Vom Wiener Konservatorium. Richard v. Perger ist von dem Posten des Direktors des Wiener Konservatoriums zurückgetreten. Als sein Nachfolger soll Direktor Bopp von der Mannheimer Hochschule für Musik berufen werden. Professor Emil Sauer, der Leiter einer Klavier-Meisterschule am Wiener Konservatorium, hat ein Entlassungsgesuch eingereicht, auf dem er aber wohl nicht unbedingt bestehen wird.

— Professor Hans Wagner, der Chormeister des Wiener „Akademischen Gesangvereins" und des „Niederösterreichischen Sängerbundes", ist zum Chormeister des Wiener „Schubert-Bundes" gewählt worden.

— In München ist der bisherige Kapellmeister am Stadttheater zu Nürnberg, Fritz Cortolezis, ein Schüler von Thuille, als Kapellmeister für die Hofoper verpflichtet worden.

— Conrad Ansorge hat seine Argentinische Konzerttour mit großem Erfolge beendet und befindet sich wieder auf dem Rückwege nach Europa.

— Das Oberlandesgericht in Frankfurt a. M. hat in dem mehrjährigen Prozeß des Heldentenors Borgmann gegen die Frankfurter Opernintendanz wegen einer Entschädigung von 150000 Mk. zu Ungunsten des Sängers entschieden. Es handelte sich um einen angeblichen Kontraktbruch.

— Wie aus Paris geschrieben wird, ist für die Opéra comique ein weiblicher Oberregisseur engagiert worden. An Stelle des kürzlich gestorbenen obersten Spielleiters Bertin, des einst vielgenannten lyrischen Tenors, wählte Direktor Albert Carré Mademoiselle Pierron-Danbé, eine Dame, die bereits seit Jahren dramatischen Unterricht an Bühnensänger erteilt hat.

— In Bremen ist am 22. Oktober Prof. Dr. Bräutigam gestorben, ein Mann, der sich durch seine reiche Tätigkeit auf literarischem und künstlerischem Gebiet eines geachteten Namens erfreute. Bräutigam war lange Theaterreferent hiesiger Zeitungen; als solcher unterstützte er mit warmer Begeisterung die neue Richtung in Literatur und Musik, für die er, wo er konnte, in Schrift und Wort mannhaft eingetreten ist. J. B.

— Nach längerer Krankheit ist in Paris Albert Vizentini gestorben. Er war in den letzten Jahren besonders als vortrefflicher Bühnenleiter an der Opéra comique tätig. In gleicher Stellung wirkte er einst in Lyon, wo er die Uraufführung der Meistersinger in Frankreich inszenierte und schließlich auch die Vorstellungen leiten mußte, da im letzten Moment der Kapellmeister — durchging. Vizentini war nämlich auch ein guter Musiker. Im Konservatorium, wo er Harmonie und Geige studierte, errang er den ersten Violinpreis, widmete sich jedoch, sobald ihm die Gelegenheit geboten wurde, dem Fach eines Bühnenleiters, worin er Vorzügliches leistete. Seit mehreren Jahren gehörte er zu den besten Mitarbeitern des Herrn Carré und der Opéra comique. Sein Tod hat in allen Fachkreisen allgemeine Trauer hervorgerufen. Kn.

— Madame Charles Gounod, die Frau des berühmten Komponisten, ist ihrem Gemahl ins Reich der ewigen Harmonien nachgefolgt. Sie soll ihm nicht nur die „Frau" gewesen sein, sondern eine verständige Freundin und Assoziierte seiner Arbeiten. Uebrigens war sie von Haus aus dazu befähigt als Tochter des ehemaligen Konservatoriums-Professor Zimmermann, in dessen Salons sich damals die größten Komponisten der Zeit, Meyerbeer, Rossini, Auber ꝛc. zusammenfanden. Der junge Gounod verkehrte gleichfalls dort und hielt um die Hand des Fräuleins Zimmermann an, die ihm auch gewährt wurde. Bei Gelegenheit des Todesfalls wurden wieder viele Erinnerungen an den Schöpfer des „Faust" wachgerufen. So z. B. erzählt der Chronist der „Annales" folgende reizende Anekdote: Als Charles Gounod noch Pensionär der „Villa Médicis war, befand sich dort als Direktor ein Maler namens Ingres, der bei jeder Gelegenheit über die italienische Musik loszog und behauptete, daß sie nirgends anders hinpasse, als in die Jahrmarktsbuden. Gounod hielt es natürlich für seine Pflicht, die italienischen Meister zu verteidigen. Als er eines Abends den ersten Akt des „Don Juan" spielte, trat Ingres ein und rief begeistert: „Welche Musik, welche Akzente! . . . Gestehen Sie mir, daß niemals ein Italiener derartiges zustande brächte!" . . . Gounod sagte nichts, sondern fuhr fort zu spielen, den Jagdchor aus „Wilhelm Tell": „Lasset die Hörner erschallen . . ." „Gott, wie herrlich", rief der Maler . . . „Woher nehmen Sie nur derartige Inspirationen?" — „Inspirationen! . . . Aber diese Musik ist ja gar nicht von mir . . ." — „Nicht von Ihnen? . . . Aber welcher Genius mag sie wohl erfunden haben?" — „Aber . . . das ist doch von Rossini!" — „Was, von Rossini", schrie Ingres wütend, „von diesem Charlatan! . . . Unmöglich . . . Oder sollte er sich an diesem Tag geirrt haben? . . ." C. R.

Schluß der Redaktion am 3. Nov., Ausgabe dieser Nummer am 15. November, der nächsten Nummer am 29. November.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 4.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei **Kreuzbandversand** im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Geschichte der Musik

von

Richard Batka.

Die erste Lieferung unserer neuen ***Gratis-Beilage*** *liegt, ein Bogen = 16 Seiten stark, der heutigen No. 4 bei. Sie beginnt mit dem Kapitel „Urmusik". Batkas vorzügliche Darstellungskunst bewährt sich auch hier wieder gleich auf den ersten Seiten. Nirgends eine schwerfällige Behandlung des Stoffes; mit anschaulicher Lebendigkeit werden uns die Uranfänge unserer Kunst gedeutet, das Wesentliche erscheint scharf beleuchtet. Batka sagt in seinem „Vorwort", das später dem fertigen Band beigelegt wird, dass er die wichtigsten Ergebnisse der neueren Forschung in seiner Darstellung zusammenfassen und in gemeinverständlicher Weise vermitteln will, dass er nicht zuletzt darin die Daseinsberechtigung seines Buches erblicke. Allein die Notenbeilagen japanischer Lieder in einer der nächsten Lieferungen werden es auch dem weniger Eingeweihten vor Augen führen, welche Fülle neuen, interessanten Materials tatsächlich hier vereinigt ist.*

Batkas Musikgeschichte wird der „Neuen Musik-Zeitung" im Quartal zweimal, je im Umfang eines Bogens von 16 Seiten ***gratis*** *beigelegt. Wir werden bei der Ausgabe des nächsten Bogens (in No. 6) noch einiges über die Idee und die Anlage der Musikgeschichte mitteilen. Möge sie von unsern Lesern von Anfang an freundlich aufgenommen werden, möge sie ihnen auch fernerhin ein treuer Berater und lieber Freund werden! Die Herausgabe einer neuen, gross angelegten Musikgeschichte hat immer eine künstlerisch-kulturelle Bedeutung, wenn dem Werke ein wirklicher Wert innewohnt. Der Name des Verfassers sowohl, wie auch — wir glauben es aussprechen zu dürfen — die „Neue Musik-Zeitung", als deren Beilage Batkas Musikgeschichte erscheint, geben Bürgschaft dafür!*

Verlag u. Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung".

Dur und Moll.

— Von Karl Maria v. Weber als Duellant erzählt die französische Zeitschrift „Le monde artiste" folgende amüsante Anekdote. Es war während des Londoner Aufenthaltes Webers im Jahre 1811. In Gesellschaft einer bekannten Familie, der auch mehrere junge Damen angehörten, machte der Freischütz-Komponist eines Tages eine Bootfahrt auf der Themse und begann seine Gastgeber durch sein meisterliches Flötenspiel zu unterhalten, als sich unbemerkt ein anderes Boot näherte, in dem sich mehrere junge Offiziere befanden. Sobald Weber der neugierigen Herren ansichtig wurde, hörte er auf zu spielen. „Warum spielen Sie nicht weiter?" fragte in ziemlich schroffem Tone einer der Offiziere. „Aus demselben Grunde, der mich veranlaßte damit anzufangen!" erwiderte Weber schlagfertig. „Und dieser Grund wäre?" „Weil ich eben Lust habe, aufzuhören!" „Gut!" versetzte näselnd der Offizier, „aber ich möchte Ihnen doch in Güte raten, sofort weiterzuspielen, wenn Sie nicht ein gewaltsames Brausebad in der Themse nehmen wollen!" Um nun dem Streit, besonders der anwesenden Damen wegen, ein kurzes Ende zu bereiten, begann Weber von neuem zu spielen, ohne jedoch seinen Angreifer aus dem Auge zu verlieren. Sofort nach erfolgter Landung trat Weber auf den Offizier zu und sagte festen Tones: „Herr Leutnant, nur aus Rücksicht auf Ihre Gesellschaft und vor allem auf die meinige, habe ich mir vorhin Ihr arrogantes Benehmen gefallen lassen. Nun aber fordere ich Genugtuung. Wir werden uns morgen um 10 Uhr im Hydepark schlagen. Sekundanten sind nicht erforderlich!" Am andern Tage erschienen beide Gegner pünktlich am verabredeten Orte. Aber noch ehe der Offizier seinen Degen gebrauchen konnte, setzte ihm Weber seine Pistole auf die Brust. „Wollen Sie mich hier meuchlings ermorden?" stotterte der Offizier. „Ganz im Gegenteil!" meinte Weber kaltblütig. „Aber ich möchte Sie doch höflichst ersuchen, Ihren Degen einzustecken und auf der Stelle ein Menuett zu tanzen, sonst sind Sie des Todes!" Der Leutnant überzeugte sich sehr bald, daß es Weber mit seiner Drohung bitterernst war, und tanzte das verlangte Menuett, zu dem ihm Weber die Flötentöne schnell beibrachte. Nach beendigtem Tanze sagte Weber ruhigen Tones: „Sie zwangen mich gestern, Flöte zu spielen, werter Herr Leutnant; heute haben Sie dafür tanzen müssen. Ich denke, wir sind nun quitt, nicht wahr? Sollten Sie jedoch anderer Meinung sein, so bin ich zu jedweder gewünschten Satisfaktion bereit!" Statt jeder weiteren Antwort umarmte der Leutnant halb beschämt, halb gerührt den mutigen Musiker und bat ihn, ihn in Zukunft mit seiner Freundschaft beehren zu wollen. In der Tat wurden die beiden Männer von diesem Tage an die besten Freunde, ein Bund, dem erst Webers früher Tod ein Ende bereitet hat. A. N.

— Eine eigentümliche Grabschrift befindet sich auf dem Grabe des Chordirigenten Gregor Joseph Werner, des Vorgängers von Joseph Haydn in dessen Stellung als Kapellmeister der Fürstlich Esterhazyschen Kapelle. Werner starb am 3. März 1766, wie seine Grabschrift besagt, „seines erlebten mühsamen und kränklichen Alters 71. Jahr." Das von ihm verfaßte Epitaphium hat folgenden Wortlaut:

Hier ligt ein Chor-Regent, der ein Groß Fürsten-Haus
sehr viele Jahr bedient, nun ist die Music aus.
Er hatte große Plag mit Creuzl und B-moll,
wust' endlich nicht wie, wo Er's resolviren soll',
Bis Er die Kunst erlernt, nur in Geduld zu sein,
alsdann gab Er sich willig und ganz bereit darein.

Dich aber, großer Gott!	von Ihm gesetzt zu frey,
bitt Er in höchster Not,	Verkehr'n in Consonanzen
Du wollst die Dissonanzen,	Durch seine Buß' und Reu.

Weil Er die letzt' Cadenz sodann ins Grab gemacht,
ist folglich all' sein Müh' zum guten Schluß gebracht.
O Heiland, nehm ihn auf zu Deinem Himmels-Chor,
Den nie ein Aug' geseh'n, noch g'hört ein menschlich Ohr.

Wann dann die groß' Posaunen
wird rufen zum Gericht
Mit aller Welt Erstaunen,
alsdann verdamm ihn nicht.
Dich aber, frommer Wandersmann,
Ruff ich um ein Gebetlein an. J. B.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 4 bringt zunächst ein Klavierstück „Valse" von W. Rébikoff. Der 1867 zu Krassnojarsk in Sibirien geborene Komponist Wladimir Rébikoff, der zurzeit in der Schweiz weilt, ist dem deutschen Publikum kein Neuling. Klavierstücke und Lieder haben seinen Namen auch in weitere Kreise getragen. Wenn von ihm gesagt wurde, daß die Mehrzahl seiner Klavierkompositionen Skizzen sind, wie sie die Maler im Momente aufs Papier werfen, so trifft das auch auf unsere heutige Komposition zu. Es ist aber eine sehr gelungene Skizze, die Rébikoff hier so hingeworfen hat, ein graziöses feines Salonstückchen. Formell — doch wir wollen unsren Lesern, die dem Aufsatz in letzter Nummer über das Auswendigspielen zustimmen, nun selber zunächst die formelle Analyse des Stückes überlassen. Sein ihm eigener Reiz wird dadurch nicht zerstört und die Aufgabe ist diesmal nicht schwer. Von Rébikoff sei noch erwähnt, daß er die „Gesellschaft der russischen Komponisten" gegründet, eine zweiaktige Oper „Im Sturm" geschrieben, Gevaerts „Cours d'orchestration" und Mayrbergers „Harmonik Richard Wagners" ins Russische übersetzt hat. Außerdem schrieb er kleine lyrische Szenen ohne Worte, nur Musik und Mimik (Melomimik) oder Lieder mit Mimik (Gesangsmelomimik) 2c. — Das Gesangsstück an zweiter Stelle der Musikbeilage, „Das Lied der Mutter", hat den Kapellmeister am Weimarer Hoftheater, August Richard, zum Komponisten, der durch seine Mitarbeit an der „Neuen Musik-Zeitung" unseren Lesern kein Unbekannter ist. Mit seiner natürlichen schlichten Empfindung wird das Lied sicher vielen zu Herzen sprechen.

* * *

Weihnachtsgeschenke. Das Weihnachtsfest rückt näher, die Frage nach passenden Geschenken wird wieder „aktuell". Bezüglich der sich auf die Musik und auf sonstige Gebiete beziehenden Wünsche und Einkäufe möchten wir auf den Inseratenteil unseres Blattes besonders hinweisen. — Neben den Anzeigen anderer Verlagsfirmen an gewohnter Stelle finden unsere Leser auch einige Ankündigungen des Verlags von Carl Grüninger in Stuttgart der heutigen Nummer mitgegeben. Sie enthalten Hinweise auf Musikalien und Bücher, die in genanntem Verlage erschienen und zum großen Teil in der „Neuen Musik-Zeitung" auch schon besprochen worden sind.

Literatur.

Unter den Ländern deutscher Zunge ist Oesterreich von jeher das klassische Land der Parodie gewesen. Ueber dieses Thema unterrichtet auf Grund neu erschlossener Quellen Dr. Rudolf Fürst im zweiten Oktoberheft von „**Bühne und Welt**" (Berlin, Otto Elsners Verlag) in anschaulicher Weise unter Beigabe ergötzlicher Proben aus den Travestierten und parodierten Klassikern: Hamlet, Fiesko, Ahnfrau, Zauberflöte usw. Kulturhistorisch nicht minder charakteristisch als diese verschollenen Zeugnisse des Wiener Volkshumors, sind die modernen amerikanischen Melodramen, von denen der Artikel: New Yorker Theater charakteristische Proben bietet. Der Bühnenmatador dieser Gattung ist Theodor Kremer, aus dessen jüngsten Schöpfungen, zwei Sträflingsdramen, der serbischen Königstragödie und einer „Kaiserin Katharina", höchst originelle Szenenbilder reproduziert werden. Aus dem weiteren Inhalte des interessanten Heftes seien die feinsinnige Charakteristik Anna von Mildenburgs, die Plauderei über das einstige Hoftheater des durch Fritz Reuter unsterblich gewordenen mecklenburgischen „Dörchläuchting", eine Studie von Dr. Platzhoff-Lejeune über unlängst erschienene Fortsetzungen zu Molières Komödie vom „Misanthrop", sowie die sorgfältigen kritischen Würdigungen der zahlreichen Premieren der Berliner und Wiener Theater erwähnt.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 2. November.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Lehrer H., H. Einige Ihrer Fragen werden sich durch die inzwischen erschienene Nummer erledigt haben. Die Tonsatzlehre wird, wie schon mitgeteilt, regelmäßig fortgesetzt, nur in etwas anderer Einteilung als früher. Opernführer? Der von Karl Storck (Muthsche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, Preis 3 Mk.) ist zu empfehlen, wenn Sie eine gedrängte Uebersicht wünschen. Sonst gibt es Spezialführer z. B. durch die Wagnerschen Werke.

A. P. Die 0 bedeutet, daß das 0 in der rechten Hand schon klingt, in der linken also nicht angeschlagen zu werden braucht. Nach Büchern ist bedeutende Nachfrage. Wir wissen heute noch nicht, ob wir Ihren Wunsch werden erfüllen können.



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Hermann Götz.

Zur Erinnerung an seinen 30jährigen Todestag.

Von **Bruno Weigl** (Brünn).

Der letzte Monat dieses Jahres bringt einen Gedächtnistag, der unsere Blicke zu dem Bild eines bedeutenden Tonmeisters zurückwendet; am 3. Dezember 1876 wurde Hermann Götz auf der Höhe seines Schaffens aus dieser Welt abberufen, nachdem er sie mit seinem wundersamen Reichtum an Tönen überschüttet hatte. Götz war keine jener gewaltigen Erscheinungen, die wie Wagner und Liszt der ganzen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts den Stempel ihrer Persönlichkeit aufgedrückt haben; er war einer jener Mitstrebenden, die, dem gleichen Boden entsprossen, wesensähnlichen Zielen zustrebend, in aller Stille ihre eigenen Wege gingen. So bilden seine Schöpfungen eine kleine Welt für sich und wenn sie auch keine fort und fort sprudelnde Quelle vorbildlicher Kraft in sich schließen, so tragen sie dennoch jenen Zauber echtester Größe und erhabenen künstlerischen Adels, der ihnen für alle Zeiten einen Ehrenplatz in den Annalen der deutschen Musikgeschichte sichert.

Hermann Götzens Lebensgang, von dem nur verhältnismäßig karge Kunde zu uns gekommen ist, war ein stiller und einfacher, ohne große Erregungen und starke Leidenschaften, ohne irgend etwas Außerordentliches noch Gewaltsames. Der Vater Hermann Friedrich Leopold Götz (geboren 1801) hatte sich anfangs dem Kaufmannsstande gewidmet; in seinem 30. Lebensjahre übernahm er eine Bierbrauerei in Königsberg, deren Ertrag es ihm ermöglichte, einen eigenen Hausstand zu gründen. Im Jahre 1832 verheiratete er sich mit Marianne Louise Storch, einer Kupferschmiedmeisterstochter, die ihrem Gatten durch ihren heiter-frohen Lebensmut nicht nur Sonnenschein ins Haus brachte, sondern ihn auch als kluge und umsichtige Frau auf das tatkräftigste in seinem Berufe unterstützte. Beide hatten große Freude an der Musik: Friedrich Leopold Götz spielte Cello und Flöte, Marianne Louise Götz hatte eine ausreichende Stimme, um sich am Liedsingen zu vergnügen.

Als fünfter Sproß dieser Ehe erschien am 17. Dezember 1840 Hermann Gustav Götz. Aengstlich besorgt um den ruhigen, schwächlichen Knaben, ließen ihm seine Eltern die sorgfältigste Erziehung angedeihen und teilten ihm jene Freude an der Musik mit, die bereits frühzeitig in ihm einen eigenen Schaffensdrang erweckte. Nach absolvierter Knabenschule trat er in das Königsberger Gymnasium, genannt Collegium Fridericanum, ein und begann zugleich mit dem Klavierunterricht, der ihm durch seine um 25 Jahre ältere Cousine Friederike Tiessen erteilt wurde. Obzwar es dieser Lehrerin keineswegs an Können und gutem Willen mangelte, war sie doch als Dilettantin ohne bestimmte Methode nicht imstande, Götzens Talent in die richtigen Bahnen zu weisen. Götz war sich dessen vollkommen bewußt und suchte nach einem tüchtigen Lehrer, der ihm, gestützt auf achtenswerte Kenntnisse, die Handwerksregeln der Kunst beibringen konnte. Seine Aufmerksamkeit ward damals auf den nicht nur in Königsberg, sondern auch in ganz Deutschland hochgeschätzten Klavierpädagogen Louis Köhler gelenkt und sein ganzes Sinnen und Trachten war nun fortan dahin gerichtet, diesem Manne als Schüler angehören zu dürfen. Da die Eltern nicht so viel Geld auf teure Stunden opfern konnten, beschloß er, durch Unterweisung minder begabter Mitschüler in Mathematik sich selbst das Geld zu verdienen, das ihm einen besseren Unterricht ermöglichen sollte. Im Jahre 1855 begann er bei Köhler seine Studien und zählte bald zu dessen bevorzugtesten Eleven.

Götz war ein ruhiger, in sich verschlossener, innerlich frühreifer Knabe, der mit seinesgleichen keinen Umgang suchte, vielmehr jedoch neben fleißigen Studien an der Mittelschule seinen künstlerischen Neigungen nachging. Neben der Musik hatte er die meiste Freude an der Literatur; Schiller erkor er zu seinem Lieblingsdichter und blieb ihm auch treu bis in seine Mannesjahre. Die herrliche Vertonung der „Nenie“ gibt ein beredtes Zeugnis hiervon. Ueberaus gern besuchte er das Theater, wo er sich die besten Werke der klassischen und romantischen Tonmeister zu eigen machte. Bei den häuslichen Quartettabenden, die sein Vater veranstaltete, war er anfangs bloß als stiller Zuhörer zugegen; Zeitgenossen wissen sich noch des blassen, lang-aufgeschossenen Jünglings zu erinnern, der, ein wenig

vornübergebeugt, in einer Zimmerecke aufmerksam doch wortlos den musikalischen Darbietungen folgte. Später wirkte er auch persönlich bei solchen im Vaterhause oder bei seinen Verwandten veranstalteten musikalischen Unterhaltungen mit und wurde bald, dank seiner überaus feinen Auffassungsgabe und seiner regen geistigen Vorzüge, der Mittelpunkt dieser kleinen Gesellschaften. Immer weniger genügte jedoch dieser Dilettantismus seinem strebenden Geist und der Wunsch, sich voll und ganz der Musik widmen zu können, wurde immer lauter und leidenschaftlicher in ihm. — Inzwischen hatte er mit sehr gutem Erfolg das Gymnasium absolviert und bezog auf Wunsch seiner Eltern die Königsberger Universität, um Mathematik, für die er besondere Begabung zeigte, zu studieren. Allein nicht lange fand er in dem trockenen Zahlenstudium Genüge; sein Entschluß, Musiker zu werden, war in ihm zur Reife gelangt und jeder Weg in die düsteren Hallen des Königsberger Wissenstempels dünkte ihm als arge Versäumnis an seiner künftigen Bestimmung. Die Eltern, die in ihm sein völliges Aufgehen in der Musik immer mehr reifen sahen, widerstrebten hartnäckig seinen erträumten Zukunftsplänen. Als aber auch Louis Köhler sein Talent unumwunden bezeugte, fügten sie sich sorgenvoll und ließen ihn im Herbst 1860 nach Berlin ziehen, wo er nun als Schüler in das Sternsche Konservatorium eintrat. Hier entwickelte er unter Anleitung Hans v. Bülows im Klavierspiel, Hugo Ulrichs in der Komposition und Julius Sterns in der Direktion und im Partiturspiel eine fieberhafte Tätigkeit, die alle seine Nerven derart anspannte, daß sie bald eine physische Rückwirkung unverkennbar zur Folge hatte. — Diese beiden Jahre angestrengter, unausgesetzter Arbeit, in denen er zum Künstler heranreifte, verpflanzten zugleich in ihm die Keime jenes unheilbaren Lungenleidens, dem er 14 Jahre später im besten Mannesalter zum Opfer fiel. Bereits am 20. Mai 1862 verließ er das Konservatorium mit gut bestandener Schlußprüfung und mit einem ehrenden Zeugnis Hans v. Bülows versehen, das ihm die Tore zu praktischer Betätigung öffnen sollte. Dieses Zeugnis Bülows, das wir hier folgen lassen, beweist, wie der sonst im Lobe so karge Meister Götzens hervorragende musikalische Begabung erkannt und gewürdigt hat:

Dem Herrn Hermann Gustav Götz aus Königsberg i. Pr., welcher während seines Besuches des Konservatoriums für Musik in Berlin von dessen Direktor, dem königl. Professor, Herrn Julius Stern, der ersten Klavierklasse des Unterzeichneten zugeteilt war, wird von dem Letzteren hierdurch das Zeugnis ausgestellt, daß er in seinem Studium des Klavierspiels ausdauernd jenen verständnisvollen Eifer bewährt hat, den eine ersprießliche Entwicklung seines sehr hervorragenden Talents bedingte. Herr Götz befand sich bei seinem Eintritte in das Institut auf einer infolge gründlicher Vorbildung bereits ziemlich vorgeschrittenen Stufe; vermag nun zwar nicht behauptet zu werden, daß die verhältnismäßig kurze Zeit seines Verweilens in demselben genügt hätte, seine Leistungsfähigkeiten als Spieler zur „letzten" Reife zu erheben und ihn gewissermaßen bei seinem Austritte als fertigen Virtuosen an die musikalische Oeffentlichkeit zu übergeben, so ist andrerseits nicht in Zweifel zu ziehen, daß es demselben bei seinem, wie bereits gesagt, ungewöhnlich reichen Talente, seiner eine fruchtbare Selbstkritik ermöglichenden künstlerischen Intelligenz gelingen werde, die restierenden Erfordernisse auf autodidaktischem Wege zu erledigen und allmählig diejenige Meisterschaft zu erreichen, die ihm nach den bisher abgelegten Proben seiner Fähigkeiten mit Sicherheit in Aussicht gestellt werden kann. Als die maßgebendste, evidenteste dieser Proben muß die in der Konservatoriumsprüfung vom 3. April d. J. von dem allgemeinsten Beifall der Zuhörer begleitete Ausführung eines Klavierkonzertes mit Orchester von seiner Komposition bezeichnet werden, die eben so sehr geeignet war, das produktive wie das exekutive Talent des Herrn Goetz nach jeder Richtung auf das Erfreulichste darzulegen. Die genannte Leistung darf auf die volle Anerkennung jedes sachverständigen Musikers prätendieren.

Hans von Bülow, königl. preußischer Hofpianist.

Trotz seines Austrittes aus dem Konservatorium verblieb Götz, auf seine eigene Kraft gestellt, in Berlin, wo er sich durch Erteilen von Musikstunden seinen Unterhalt verdiente. Das Glück wollte, daß in dem kleinen Schweizer Städtchen Winterthur durch den Rücktritt Theodor Kirchners eine Organistenstelle frei wurde. Die Aussicht auf eine bleibende Anstellung, die ihm bei angestrengter Tätigkeit auch Mußestunden zur Vervollkommnung seiner theoretischen Kenntnisse und zu selbstschöpferischer Arbeit gewährte, das ungemein milde Klima dieses damals an 8000 Einwohner zählenden Ortes, das für sein schon in jener Zeit zum Ausbruch gelangtes Lungenleiden unbedingt erforderlich war, veranlaßten ihn, unter die Zahl der 20 Bewerber zu treten. Am 21. Juni 1863 wurde bereits in der ansehnlichsten Zeitung Winterthurs, dem „Landboten", folgende Notiz zur allgemeinen Kenntnis gebracht: „Die hiesige Kirchenpflege hat aus der Reihe der Bewerber um die Organistenstelle auf Antrag und Gutachten der schon erwähnten Kommission (Th. Kirchner, W. Baumgartner, Lorenz und Rieter-Biedermann) Herrn Hermann Gustav Götz, Schüler des Konservatoriums zu Leipzig (wohl ein Irrtum) und in letzter Zeit als Musiklehrer in Berlin sich aufhaltend, einstimmig auf die Dauer von 2 Jahren gewählt. Aus dem Gutachten der Kommission zu schließen, dürfen wir die Ueberzeugung hegen, daß die Wahl eine glückliche und die Stelle gut besetzt ist. Herr Götz ist in der Lage, sofort in seinen neuen Wirkungskreis eintreten zu können und wenn Herr Kirchner, wie man uns sagt, persönlich seinem Nachfolger noch einige Zeit lange lehrend und leitend an die Hand gehen wird, so ist um so sicherer darauf zu rechnen, daß der Neugewählte sehr bald alle unsere Ansprüche befriedigen wird. Als Klavierspieler soll Herr Götz die Prüfung vortrefflich bestanden haben."

Hermann Götz fand sich bald in seinen ihm ungewohnten neuen Wirkungskreis herein. Hier galt es keck zuzugreifen, die Kenntnisse im Orgelspiel, die noch recht mangelhaft waren, zu vervollkommnen, vor allem aber sich die Anerkennung und Liebe der Winterthurer zu erringen, unter denen der berühmte Schumann-Schüler Theodor Kirchner eine Schar begeisterter Verehrer und Anhänger zurückgelassen hatte. Langsam aber dafür desto inniger knüpften sich die Bande mit den Einwohnern dieses Städtchens, die ihm anfangs persönlich zwar achtungsvoll, dem Künstler aber mit unverhehltem Mißtrauen entgegenkamen. Götz hat seinerseits auch alles Menschenmögliche getan, um seine Stellung zu befestigen; so erwarb er sich nicht nur nennenswerte Verdienste um das Winterthurer Konzertleben, indem er mit großem Erfolge als Klavier- und Orgelspieler auftrat, sondern auch durch den im Jahre 1865 durch ihn ins Leben gerufenen Gesangverein „Melodia", den er zu einer hohen Leistungsfähigkeit brachte.

Der angestrengte Beruf als reproduktiver Künstler ließ ihm anfangs fast gar keine Zeit, sich selbstschöpferisch zu betätigen. Daher darf es niemand wundernehmen, wenn die Zahl der Werke, die aus den ersten Winterthurer Jahren stammen, sehr gering ist. Unzweideutige Proben seines starken musikalischen Talentes hatte er bereits nach Winterthur mitgebracht; so eine Reihe von Liedern (die teils in seinem op. 3, teils unter den nachgelassenen Werken in den 6 Liedern op. 12 veröffentlicht worden sind) und das bis heute ungedruckte erste Klavierkonzert, das er anläßlich der Schlußprüfung am Sternschen Konservatorium komponiert hatte. Ueber derartige Jugendwerke ein dezidiertes Urteil zu fassen, ist recht schwer. Das Fehlen originaler Konturen, das stete Sichhinneigen zu Schumann als schöpferischem Vorbild, kann man einem jungen aufstrebenden Talent ebensowenig zum Vorwurf machen wie eine ungenügende thematische Reife. Es sind dies eben Fehler, die fast jedem Anfängertume anhaften. Diesen Mängeln steht jedoch die ungemein feine Stimmungsgabe gegenüber, die bereits vieles von seinem späteren Künstlertum verrät; auch das reiche harmonische Besitztum weist darauf hin, mit welchem Ernst er jedem dieser kleinen, feingezeichneten Stimmungsbildchen gegenüberstand. Auf schweizerischem Boden komponierte Götz im Jahre 1863 zunächst das von mächtiger Leidenschaft bewegte g moll-Trio op. 1 und die prächtige Sonate für Pianoforte zu vier Händen op. 17, im Jahre 1864 die freudig bewegte „Frühlingsouvertüre" op. 15 und den gedankentiefen 137. Psalm für gemischten Chor, Sopransolo und Orchester, op. 14. Das Trio ist voll kühner Entschlossenheit und von jugendlichem Feuer entflammt, das selbst auf Gleichgültigere seine zündende Wirkung nicht verfehlt. Es besteht aus vier Sätzen, von denen die beiden Ecksätze das Scherzo und den an Mendelssohnsche süß-sinnliche Melodik sich anlehnenden langsamen Mittelsatz an eigentümlicher Erfindung und

Formvollendung übertreffen. Von gleich energischen Impulsen beseelt, das Trio jedoch an Gedankenreife und feiner Durcharbeitung überragend, ist die vierhändige Klaviersonate, die mit zu den besten Götzschen Kunstwerken zählt. Auch diese ist wie das Trio eine Aeußerung jugendlichen Künstlerblutes; aber der feine ökonomische Sinn, mit welchem Götz die Mittel handhabt und die immer mehr in den Vordergrund tretende Götzsche Individualität deuten bereits auf eine hohe innere Gereiftheit hin. Götz befindet sich eben hier auf dem ersten Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn. Man fühlt, daß jeder Satz dieser Sonate seinem innersten Lebensdrang entspringt, daß er in jedem Satze seine ganze Kraft und sein ganzes Empfinden auf das äußerste anspannte und aufrieb; darin ist auch in erster Linie der Grund für den tiefen seelischen Gehalt, der diese Komposition durchwegs auszeichnet, zu suchen. Unter dem Eindrucke des ersten Frühlings, den er in den Bergen der Schweiz verlebte, schrieb Götz die „Frühlingsouvertüre" op. 15, sein erstes Orchesterwerk. Wohl mochte er dabei an Schumanns „Frühlingssymphonie" gedacht haben; denn auch auf dieses Werk lassen sich die Worte anwenden, die Robert Schumann gelegentlich der Konzeption seiner Symphonie geschrieben hat: „Gleich den ersten Trompetensatz möcht' ich, daß er wie aus der Höhe klänge, wie ein Ruf zum Erwachen — in das Folgende könnte ich dann hineinlegen, wie es überall zu grüneln anfängt, wohl gar ein Schmetterling auffsteigt, wie nach und nach alles zusammenkommt, was zum Frühling etwa gehört." Wie bei Schumann so beginnt auch dieses Werk mit einem Frühlingsweckruf; durch den langen Winterschlaf erstarkt, beginnt sich die Natur von neuem zu regen. Junges frühlingsstarkes Leben entkeimt dem Boden, Wiesen, Sträucher und Bäume kleiden sich in zartes Grün und alles Lebende beginnt zu jubeln im Anblick dieses Wunders, das sich alljährlich in stets verjüngter Pracht vollzieht. Das ist in großen Zügen ungefähr der Stimmungsgang dieses reizend erdachten und meisterwürdig gearbeiteten Werkes, das zwar an Großartigkeit hinter Schumanns Frühlingssymphonie zurücksteht, um so mehr aber durch seinen freundlichen Ausdruck und entzückende Anmut gewinnt. In demselben Jahre entstand außerdem noch die Komposition des 137. Psalmes für Chor, Sopransolo und Orchester op. 14, die einzige Schöpfung geistlichen Charakters, die uns Götz geschenkt hat. Wie sehr er es dennoch vermocht hat, in ihr alle sinnlich-weltlichen Elemente zurückzudrängen und den Hörer bloß durch kirchlichen Ernst und religiöse Tiefe zu fesseln, ist staunenswert und als bester Prüfstein für die Kraft seines Genies und seiner Empfindung zu betrachten. Leider hat dieser Psalm bis heute noch nicht die verdiente Würdigung erfahren, da es niemand der Mühe wert findet, sich in dessen zahllose Schönheiten zu vertiefen. Selbst der Musikschriftsteller Ed. Istel, der sich vor wenigen Jahren Götzens in seinem Aufsatz in der Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft angenommen hat, scheint sich sonderbarerweise nicht näher mit diesem Werke beschäftigt zu haben, da er es kurzweg als eine Schöpfung bezeichnet, die „in bedauerlicher Weise an den Stil jener Elaborate erinnert, mit denen hoffnungsvolle Zöglinge der Konservatorien bei Prüfungen Eltern und Lehrer zu erfreuen pflegen." Allerdings, mit dem bloßen glatten Herunterspielen der Noten ist jenen nicht gedient, die Götz näher kennen und schätzen lernen wollen; denn dabei streift man kaum die Oberflächen seiner Ideen, und wird sich niemals deren Tiefe bewußt.

Hermann Götz fühlte sich zwar in seiner Stellung glücklich und geborgen; denn der Jahresgehalt von 1000 Francs und das Honorar für die von ihm erteilten Privatstunden enthoben ihn zum größten Teile der materiellen Sorgen; aber er empfand drückend einerseits das immer mehr sich ausbreitende Lungenleiden, das ihm oft die schwersten körperlichen Entbehrungen auferlegte, anderseits das ablehnende Verhalten der Verleger, die von den Werken eines ganz unbekannten Organisten eines kleinen Städtchens nichts wissen wollten. Kleine Entschädigungen bereiteten ihm die Erfolge, die er allerorten als virtuoser Klavierspieler erntete. Götz soll aber auch wundervoll gespielt haben; seine ganze Seele ließ er in die Töne fließen, seine Züge belebten sich dabei zu einem sinnigen, leuchtenden Ausdruck und man brauchte kein scharfer Beobachter zu sein, um zu erkennen, wie sich sein Inneres mit dem Geiste des Komponisten, dessen Werke er gerade zum Vortrag brachte, assimilierte. Besonders bevorzugte er Chopin und Schumann, gern spielte er Beethoven und Bach. Sein Privatleben vollzog sich in aller Stille und Zurückgezogenheit, letztere bedingt durch seine Krankheit, die sowohl das Aufsuchen öffentlicher Lokale, in denen geraucht wurde, sowie lautes, andauerndes Reden versagte. Darum begnügte er sich am besten täglich mit einem einsamen Erholungsgang im Freien, der ihm neue Kräfte für seine anstrengende Amts- und Privattätigkeit wiedergab. Manchmal bereitete es ihm ein großes Vergnügen, im Kreise seiner Bekannten ein paar Stunden in harmloser Fröhlichkeit zu verbringen. Dabei war Götz, der eine ungemein vielseitige und tiefgründige Bildung besaß, stets derjenige, der den Anstoß zu anregenden Gesprächen und Debatten gab. Sehr gern besuchte er das „Sonntagskränzchen", eine Gesellschaft, die jeden Winter drei- bis viermal zusammenkam und welcher größtenteils Künstler, Professoren, Juristen sowie die angesehensten Familien Winterthurs angehörten. Als aufopfernde Freunde schlossen sich ihm besonders der nunmehr allerorten bekannte Schriftsteller und Kritiker J. V. Widmann (damals Pfarrhelfer in Frauenfeld, der spätere Textdichter der „Widerspänstigen Zähmung" und teilweise auch der „Francesca"), und der jetzt gefeierte Chorkomponist und Musikdirektor Dr. Friedrich Hegar an, die nicht unwesentlichen Einfluß auf seine künstlerische Entwicklung nahmen.

Ungefähr zu Beginn des Jahres 1865 finden wir Götz

Hermann Götz.
Phot. k. k. Hof-Atelier Rafael, Brünn.

zum ersten Male mit einer musikdramatischen Arbeit, der Oper „Schneewittchen", beschäftigt, von der er jedoch nur Bruchstücke in Musik gesetzt und sich dann der Komposition des Wolfgang Müller von Königswinterschen Gedichtes: „Es liegt so abendstill der See" für Männerchor, Tenorsolo und Orchester op. 11 gewidmet hat. Die Urteile über dieses Werk sind in Fachkreisen sehr geteilt; selbst Götzens späterer bester Freund, Kapellmeister Ernst Frank, bezeichnet es zwar als ein schönes, stimmungsvolles Tonstück, dessen Einleitungs- und Schlußteil ganz besonders schön geraten ist, in dessen Mitte sich aber einige Längen fühlbar machen. Gerade in dem dramatisch bewegten Mittelteil jedoch kommt Götzens Eigenart erst voll und ganz zum Durchbruch; da findet man Stellen, wie sie ähnlich, allerdings verklärt und geläutert, in den leidenschaftlich bewegten Szenen der „Francesca" wiederzufinden sind. Eine reizende Gelegenheitsarbeit, betitelt „Die heiligen drei Könige" (ungedruckt), verfaßte Götz im selben Jahre im Verein mit seinem Freunde J. V. Widmann für eine Aufführung im „Sonntagskränzchen". Der schöne, von feinstem Humor durchsättigte Text sowie die niedliche, der Dichtung entsprechende Musik erweckten bei der Aufführung am 6. Jänner 1866 lebhafte Begeisterung. Götz erweist sich hier als Musiker von edler, fast volkstümlicher Einfachheit; der einleitende Spinnchor, das Lied der Ilde und daran schließend der derb-komische Gesang des Peter sind bereits von derart erquickender Frische der Erfindung und Natürlichkeit des Ausdruckes, daß man unwillkürlich an die Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" denken muß, in welcher solch köstliche Einzelheiten in überschwenglicher Fülle verstreut sind. Nicht minder reizende Eingebungen sind das Lied des Hofbauer, der schlichte Kinderchor „Wer zieht durch die Straßen", der Marsch und das „Lied der heiligen drei Könige", sowie der Schlußchor, der thematisch fast unverändert in „Der Widerspänstigen Zähmung" wiederverwertet ist. Zu süßlich geraten ist jedoch das Lied des Balzer mit Ilde durch die von Götz auch später noch oft gehandhabten weichen Vorhaltsharmonien, deren Lösung er meistens der Singstimme zuteilt. Indem nun Götz gleichzeitig den weichen Septimen- und Nonenvorhalten den Vorzug gibt, erhält seine Melodik stellenweise einen, den sentimentalen Charakter streifenden Ausdruck, der hier und da störend auf den aufmerksamen Hörer einwirkt. Da dieser Vorwurf — der einzige, den man Götzens Musik aus diesen Jahren zu machen imstande ist — in dem Maße verschwindet, als dessen Selbstkritik sich zu völliger Reife entwickelte und den Wert seiner kommenden größeren und größten Arbeiten nicht im geringsten zu beeinträchtigen vermag, so sei mit der bloßen Erwähnung Genüge getan.

An die Aufführung dieses Weihnachtsspieles knüpft sich noch eine kleine Episode, die teilweise bestimmend auf seine äußeren Verhältnisse und auch auf sein künstlerisches Schaffen wurde. Götz lernte an diesem Abend zum ersten Male seine spätere Gattin, die ihm schon von früherer Zeit her bekannte Malerin Frl. Laura Wirth, schätzen und lieben, die als Nymphe der Eulach den Prolog zu sprechen hatte. Seit jenem Tage knüpften sich die Beziehungen zwischen diesen beiden künstlerisch so hoch begabten Menschen immer enger und enger, bis, trotz der Weigerung der Eltern das Verlöbnis gefeiert wurde. Nicht nur dem Widerspruch der Eltern sondern auch dem Kopfschütteln der Leute hatte das junge Paar zu begegnen, und immer lauter wurden die Stimmen, die der jungen lebensstrotzenden Braut den Bund fürs Leben mit einem Manne widerrieten, der in sich den Keim eines frühen Todes trug. Aber ihre Liebe siegte über jedes Bedenken und veranlaßte sie zu dem Ausspruch, „lieber ein Jahr voll Glück und Sonnenschein, als ein ganzes Leben voll Entsagen und Verzweifeln" zu verbringen. Nun kam auch für Götz die Zeit des Liebesfrühlings, jene Zeit, wo sich sein Inneres weitete und es in den Gärten seiner Seele tausendfältig zu keimen und zu sprießen begann. Die erste Frucht dieser neuen gesteigerten Schaffensperiode ist die große e moll-Symphonie, die er Ende 1865 begonnen und in den ersten Monaten 1866 vollendet hatte. Ueber dieses bis heute ungedruckte Werk sei lediglich auf einen Brief Götzens hingewiesen, in dem er darüber ausführlich berichtet, da dem Verfasser über diese Schöpfung ein eigenes Urteil fehlt:

„Ich kann mich kaum auf eine liebere, freundlichere Zeit besinnen, als auf den Winter 1865—1866. Ich war damals wirklich recht gesund, ich hatte Dich kennen und lieben gelernt; daneben arbeitete ich fleißig und mit Glück an mehreren Werken, namentlich an einem, ziemlich großen und sehr effektvollen Werk, das, wie ich mit gutem Grunde annehmen durfte, meinen Namen in die Oeffentlichkeit und mir Ehre und Anerkennung bringen sollte. Das ist ja seitdem in viel besserer Weise eingetroffen, und wird wohl noch hübscher werden. Genug, damals traf es nicht ein, und was mich noch tiefer kränkte, meine Hoffnungen scheiterten an nichts, als an der Gleichgültigkeit und Nachlässigkeit einiger hochmütiger Musiker. In derselben Zeit wünschte ich die langersehnte Reise in meine Heimat zu machen, der Ausbruch des Krieges vereitelte auch dies. Meine Stimmung war damals recht trübe; jahrelange Bestrebungen hatten zu keinem Resultate geführt. Die anstrengendsten, opferfreudigsten, rein auf das Ideal gerichteten Arbeiten hatten meiner einsamen, von aller Welt verlassenen Lage nicht abgeholfen. Und wie viele Hindernisse und Schwierigkeiten sah ich noch vor mir sich auftürmen, und dennoch, keinen Augenblick gab ich meine Lebenszwecke auf, im Gegenteil, selbst mein Lebensglück verlor ich nicht aus dem Auge, und trotz allem, was ich Trübes erfahren, und Trübes voraussehen konnte, das Berner Oberland und mein getreuer Lebensmut brachten mich bald wieder herauf. Genau in jener Zeit nahm mein liebes Vaterland meine Aufmerksamkeit mehr als je in Anspruch. Ein trauriger Bruderkrieg, der, wie er auch ausfiel, das arme Volk immer weiter von Glück und Freiheit entfernen mußte, die traurige Verblendung im Volke selbst, der Mangel an genialen, freiheitlichen Führern, alle die Kraftlosigkeit und Großtuerei, alle die Misere ging mir stark im Kopfe herum und von Herzen hätte ich gewünscht, auch nur das Kleinste tun zu können, was meinem Volke hätte nützlich werden können; aber es bedurfte nur geringer Ueberlegung, um mich meiner gänzlichen Ohnmacht zu überführen. Da aber weiß ich nicht wie es kam, wurde mir eine eigentümliche Aehnlichkeit zwischen meinem Schicksal und dem meines Volkes allmählich klar. Ich hatte mit so viel Mühseligkeiten zu kämpfen, und ich sah voraus, daß es stets so bleiben würde; dennoch fühlte ich die Unmöglichkeit, mich jemals dadurch entmutigen zu lassen. Wie weit war auch mein Volk von den Zielen freiheitlicher, echt menschlicher Entwicklung entfernt, und wie manches Patriotenherz mochte bereits die Hoffnung auf bessere Zeiten aufgegeben haben. Aber das durfte nicht sein; jeder, auch der Schwächste, also auch ich, sollte in seiner Weise beitragen zu den großen Zielen, und so entstand der Gedanke in mir, ein Werk zu schreiben, das treue Rechenschaft ablegen sollte von meinen Erfahrungen und Bestrebungen, von meinem Elend und von meiner rastlosen Hoffnung, und damit zugleich meinem Volke oder doch den Besten daraus den Weg wieder in Erinnerung zu bringen, wo es schließlich zum Besseren gehen müßte. Und so entstand meine Symphonie. Selige Erinnerungen aus der Kinderzeit, bald schmerzliche, klagende Akzente, dann entschlossener Kampf; ein unscheinbares, sehnsüchtiges Thema ringt sich immer kühner empor, um nach seinem höchsten Aufschwunge endlich still und leise zu verlöschen. So denke ich mir mein Künstlerleben; wie aber über mein Leben hinaus die große Aufgabe viel edlerer und heiligerer Männer immer weiter muß gefördert werden, bis sie schließlich zu Sieg und Glück führen muß, das steht alles in jener Symphonie und so wahr und eindringlich, als es möglich war. Dennoch versteht es sich ganz von selbst, daß eben diese tieferen Beziehungen niemals von irgend einem Publikum klar können verstanden werden. Die Musik ist Sache des Gefühls und wenn nur Wenige es durchfühlen, was ich gewollt und sich gestärkt fühlen, so ist mein Zweck erreicht."

Diese Worte gewähren zugleich einen tiefen Einblick in die musikalische Werkstatt des Komponisten, dem sich niemals eines plötzlich eingefallenen musikalischen Gedankens zuliebe die Schleusen seiner künstlerischen Beredsamkeit öffneten, der vielmehr erst eines inneren geistigen Erlebnisses gebrauchte, um schöpferisch angeregt zu werden. — Arbeiten kürzeren Umfanges aus dem gleichen Jahre sind die „Rispetti" op. 4 (6 italienische von Paul Heyse übersetzte Volksgesänge), und die 3 leichten Stücke für Pianoforte und Violine op. 2, die, klangvoll geschrieben, weite Verbreitung gefunden haben und ihren Vorzügen nach gewiß jedem der geneigten Leser bekannt sein werden. Im Frühling 1867 beendete Götz sein zweites Klavierkonzert op. 18, komponierte im Herbst das herrliche Klavierquartett in E dur op. 6 sowie einen Chor aus J. V. Widmanns dramatischer Dichtung „Orgetorix" (ungedruckt) und begann 1868 an einem einsätzigen Violinkonzert op. 22 zu schreiben, das er bereits im Frühling des gleichen Jahres in Partitur fertig stellte. Die mannigfache Fülle an musikalischen Schönheiten, die Götz in diesen, in seiner glücklichsten Lebensepoche entstan-

denen Werken aufgespeichert hat, der in ihnen ausgesprochene selbständige Götzsche Charakter verbunden mit der inneren Kraft der Gedanken und deren reinen meisterhaften Gestaltung stempeln sie zu ausgesprochenen Kunstwerken. Besonders das dem Meister **Johannes Brahms** gewidmete Klavierquartett, dem vor kurzem die Komposition eines bis heute unveröffentlichten Streichquartettes in B dur voranging, bietet derart Vorzügliches, daß es den besten Kammermusikwerken würdig an die Seite gestellt werden kann. Der heißblütige Eingangssatz, das getragene Andante mit seinen ungemein fein-ziseliert ausgeführten Variationen, das trotzig pochende Scherzo mit dem streng kanonisch durchgeführten Trio und der düstere, von schweren, dumpfen Harmoniefolgen eingeleitete Schlußteil, in dem Götz einen Sturm sich widerstreitender Gefühle zum Ausdruck gelangen läßt, rechtfertigen die tiefergreifende Wirkung, die diese Schöpfung allerorten bei ihrer Aufführung nach sich getragen hat.

Im Herbst 1868 sollte nun der sehnsüchtigste Wunsch Götzens, sich mit Fräulein Laura Wirth fürs Leben zu verbinden, in Erfüllung gehen. Eifrig arbeitete er an den Vorbereitungen zur Trauung, die in aller Stille am Dienstag den 22. September in der festlich geschmückten Kirche des Winterthur eng benachbarten Ortes Veltheim durch seinen intimsten Freund J. V. Widmann vollzogen wurde. Von der glückseligen Stimmung, in der sich Götz zu jener Zeit befunden hat, wissen noch heute Zeitgenossen in Winterthur zu berichten; stets ließ er sich von seiner übermütigen Laune leiten; so hatte er an alle seine lieben Freunde und Bekannten Trauungseinladungen in Form von humorvollen kleinen Scherzgedichten verfaßt, von denen z. B. eine, und zwar jene an Widmann, folgenden Wortlaut besaß:

„Wenn ich dir schnell
Zum letztenmal als Junggesell
Will schreiben ein paar Zeilen,
So muß ich mich beeilen.
Du stellst in Deinem Brief die Frage,
Ob Ehleut' unzertrennlich sei'n,
Und unverhohlen ich Dir sage:
Die Frage selbst erheischt ein „Nein!“
Darum zur Strafe Deiner Sünden
Wirst Du in Andelfingen finden
Daß Deiner Gattin sonder Harm
Freund Bleuler reichen wird den Arm.
Zur weitern Pönitenz und Buß
Ich ferner Dir befehlen muß,
Fräulein Marie zu Tisch zu führen
Und sie nach Kräften zu amüsieren.
Ein weitres heut nicht nötig ist,
Da Ihr das Uebrige schon wißt.
Du wirst am Bahnhof erwartet sein
Samt Deiner Frau und Töchterlein. —
Sprich mir recht ernste, kräft'ge Wort
Zu Veltheim an dem heil'gen Ort.
Doch ist's vorbei, so herrsche Lust
Und Freude nur in unsrer Brust.
Und fröhlicher Hauch soll alle durchwehn
An jenem Tag. Auf Wiederseh'n!“

Es war unendlich viel Segen bei dieser Ehe, denn sie war erbaut auf Liebe und man wird von nun ab in Götzens Werken diesen herrlichsten Widerhall des Lebens, den Wonneton reinster und zärtlichster Liebe überall hell und voll erklingen hören. Auch ein anderes freudenreiches Ereignis fällt in jene Zeit; Götz hatte in der Firma Breitkopf & Härtel endgültig einen Verleger gefunden, der das g moll Trio op. 1 und auch bald darauf die drei leichten Stücke für Pianoforte und Violine op. 2, das Klavierqartett op. 6, sowie die im Jahre 1869 komponierten 9 Klavierstücke „Lose Blätter“ op. 7 herausgab. Freilich war mit diesem Ereignis noch keineswegs der Weg zu seiner Ruhmeslaufbahn geebnet und Götz empfand es oftmals bitter, wenn man achtlos über seine Werke hinwegschaute. Die Aufführung seiner beiden Kammermusikwerke ließ sich wohl in einigen größeren Schweizer Städten wie Zürich, Basel, Winterthur ermöglichen und brachte dem Künstler auch stets den wohlverdienten Erfolg; aber das Echo war zu schwach, um über die Grenze nach Deutschland zu tönen und selbst Bülows und J. Raffs Verwendung trug nur wenig Früchte. Trotz der hoffnungsarmen Perspektive, die sich ihm für die nächste Zukunft bot, hielt er sich fest und mit Vertrauen an seine geliebte Kunst; denn er fühlte die Ueberzeugung, mit zu den Auserlesenen zu gehören, mächtig in sich wachsen, wovon die an seinen Vater gerichteten prophetischen, heute wohl in Erfüllung gegangenen Worte: „Die Zeit muß ja doch kommen, wo es Euch voll und rauschend in die Ohren klingt, wenn ich auch derweilen schon die große Straße gegangen bin“ ein beredtes Zeugnis geben.

Das Jahr 1868 verdient aber noch aus einem anderen Grunde besonders angeführt zu werden; Götz fand in seinem Freunde J. V. Widmann den Textdichter zu seiner komischen Oper „Der Widerspänstigen Zähmung“, die einige Jahre später seinen Ruhm selbst über die Grenzen seines Vaterlandes hinaus verbreiten und ihn mit einem Schlage in die vorderste Reihe unserer modernen Opernkomponisten versetzen sollte. Leider konnte sich Götz nicht ununterbrochen seiner künstlerischen Aufgabe hingeben, da ihn einerseits die Tätigkeit als Organist und Lehrer oft bis zum späten Abend in Anspruch nahm, andererseits ihn seine schwache Gesundheit daran behinderte, andauernd den erschöpfenden Rückwirkungen einer derart ermüdenden geistigen Beschäftigung zu widerstehen. Anfangs gedachte Götz bis Ende 1869 mit der Oper fertig zu werden, da er sich damals mit der Absicht trug, sie im Verein mit Widmann zu einem Preisausschreiben der Firma Bote & Bock in Berlin einzureichen. Später gab er jedoch die Absicht auf, teils der wenig vorteilhaften Bedingungen des Wettbewerbes wegen, teils auch um bei seiner Arbeit an keine bestimmte Frist gebunden zu sein. So verzögerte sich die endgültige Fertigstellung der „Widerspänstigen“ bis zum Jahre 1871, zu einem Zeitpunkt, in dem gerade Richard Wagners Meisteropern „Tristan“, „Die Meistersinger“, „Rheingold“ und die „Walküre“ die gesamte musikalische Welt beschäftigten. Daß man unter solchen Umständen dem Werke eines bis dahin noch gänzlich unbekannten jungen Künstlers wenig oder gar keine Beachtung schenkte, wird wohl niemanden, der selbst mit dieser Kehrseite des Musiklebens Bekanntschaft gemacht hat, wundernehmen. Und doch repräsentiert die „Widerspänstige“ ein Meisterwerk von unnennbarem Werte, das, unter die vier hervorragendsten komischen Opern „Die lustigen Weiber von Windsor“, „Der Barbier von Bagdad“, die „Meistersinger“ und den „Corregidor“ eingereiht, gleich hinter den Meistersingern genannt werden muß. Die Musik zu dieser Oper ist im Laufe der Jahre so bekannt geworden, daß ein detailliertes Eingehen auf deren zahllose Schönheiten überflüssig geworden ist. Bloß einer außerordentlich glücklichen Charakterisierung dieses Werkes sei hier Raum gegeben, die gelegentlich der Wiederaufführung an der Wiener Hofoper (1882) von Max Kalbeck (Opernabende Band I, S. 157) veröffentlicht wurde. Kalbeck zählt diese Oper zu jenen „bescheideneren und geräuschloseren Schöpfungen, in welchen die vornehme, nach keiner Seite zu Ausschreitungen geneigte Natur eines in sich abgeschlossenen harmonischen Geistes zur Erscheinung gelangt. Sie gleichen gewissen stillen, nicht leicht zu enträtselnden Gesichtern, die man besonders bei edlen Frauen findet. Achtlos und gleichgültig ist man oft an ihnen vorübergegangen und hat sich hier von einer blendenden Schönheit, dort von einer raffinierten Kokette betören lassen. Aber endlich kommt auch ihre Zeit. Mit wachsendem Interesse hängt alsdann der gefesselte Blick an den ausdrucksvollen Zügen, die sich immer herrlicher und inniger beleben, je länger man sie betrachtet; das Befremden weicht allmählich der herzlichsten Sympathie, unter anregenden Gesprächen füllen sich die ernsten Augen mit sanftem Glanze, und eine an verborgenen Schätzen reiche Seele leuchtet uns aus ihnen entgegen. Blicke, die nicht herausfordern und nicht zünden, aber auch hinterher keine Enttäuschung und Erkältung bringen!“ (Schluß folgt.)



Musikalische Zeitfragen.

Draesekes Mahnruf und sein Echo.

Felix Draesekes Artikel in Nr. 1 dieses Jahrgangs, betitelt „Die Konfusion in der Musik", hat ein so lebhaftes und vielstimmiges Echo in der musikalischen Welt gefunden und es sind uns eine so große Anzahl, zum Teil sehr ausführlicher Antworten von namhaften Künstlern und Kritikern zugegangen, daß Grund genug dazu vorhanden scheint, der Angelegenheit weitere Aufmerksamkeit in unserem Blatt zu widmen. Es ist natürlich unmöglich, alle die eingelaufenen Antworten zu veröffentlichen. Das würde den zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten und außerdem durch die selbstverständlichen Wiederholungen nicht gerade kurzweilig wirken. Wir möchten daher die heute übergangenen Einsender ersuchen, sich damit zu bescheiden, daß sie ihre für oder gegen den Artikel ins Treffen geführten Bemerkungen in den unten veröffentlichten Ausführungen widergespiegelt sehen. Wir haben uns bemüht, die Auswahl so vorzunehmen, daß kein springender Punkt, kein spezieller Gedanke unterdrückt werde. Demgemäß stellt die Antwortensammlung gewissermaßen den Extrakt, die Quintessenz aller der an uns gerichteten Aeußerungen dar. — Was nun die kurzen Antworten namhafter Künstler angeht, so sind sie zum Teil nicht prägnant genug gefaßt, um ein unzweifelhaftes Ja oder Nein zu gestatten, anderseits haben es leider viele Einsender unterlassen, uns die Ermächtigung zur Veröffentlichung zu erteilen, und wir wissen daher nicht, inwieweit ihre Meinungen als private Aeußerungen und nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt anzusehen sind. In zustimmendem Sinne äußert sich unter anderen Generalmusikdirektor Felix Mottl in München, der dem „außerordentlichen Artikel" weiteste Verbreitung wünscht. Weiter schreibt uns Robert Kahn in Berlin, daß er das in dem Artikel niedergelegte Urteil über die heutige musikalische Produktion für durchaus zutreffend halte. Auch die, wie uns mitgeteilt wird, zustimmenden Aeußerungen von Eugen d'Albert und Hugo Riemann glauben wir unseren Lesern nicht vorenthalten zu dürfen. Wilhelm Tappert bedauert, daß die Namen der „Konfusionisten" verschwiegen wurden. Für den „Wissenden" zwar sei es nicht zweifelhaft, wer gemeint sei. Max Reger dagegen weist darauf hin, daß in dem Artikel nur wiederholt sei, was zu jeder Zeit gegen jeden vorwärtsstrebenden Musiker vorgebracht wurde. Er beruft sich dabei auf die Musikgeschichte und schließt seine kurze Epistel mit der Bemerkung: „Im übrigen ist es höchst spaßhaft, jetzt von Draeseke gegen die ††† Modernen das ausgesprochen zu hören, was seinerzeit gegen Draeseke selbst immer ins Treffen geführt worden ist!"

Auch die Presse hat sich mit der Frage in außergewöhnlichem Maße beschäftigt. Von den uns bis heute vorliegenden Aeußerungen der Fachpresse führen wir die von „Musikhandel und Musikpflege" an, worin gesagt ist, der Mahnruf Draesekes sei als Symptom zu registrieren. In der „Allgemeinen Musik-Zeitung" setzt Otto Leßmann seinem Auszuge aus dem Artikel die Worte voran:

„Felix Draeseke in Dresden, vor fünfzig Jahren der rüstigste, begeistertste Vorkämpfer für die neudeutsche Richtung in der Musik, namentlich für Liszt und Wagner, von den Gegnern der damaligen Bewegung seines Fortschrittsdranges wegen sogar als das enfant terrible der Partei angesehen, hat über die moderne und modernste Musik ein Urteil gefällt, dem leider die Berechtigung nicht abzusprechen ist und das von vielen als zutreffend anerkannt werden wird."

Und die Redaktion der „Signale für die musikalische Welt" fügt den von ihr ausgewählten Sätzen folgende Bemerkung an:

„Wir halten diese offene Kundgebung für höchst verdienstlich, zumal da sie von einem Künstler von der Bedeutung Draesekes ausgeht, der für den wahren Fortschritt stets ein scharfes Auge gehabt hat. Die Schilderung der heute herrschenden Richtung und die scharfe Kritik, die Draeseke an den Tendenzen und dem Können dieser Richtung übt, halten wir für zutreffend; glauben aber auch schon Künstler von Bedeutung zu erblicken, die ihr entschlossen den Rücken kehren, wie in der Oper d'Albert und in der Symphonie Mahler. Auch scheint uns die literarisch herrschende neueste Musikrichtung in Wirklichkeit noch nicht festen Fuß gefaßt zu haben. Einen negativen Beweis dafür erblicken wir in dem bedeutsamen Anwachsen der Renaissancebewegung."

Von den uns bis heute zugegangenen Tageszeitungen, die längere oder kürzere Auszüge aus dem Artikel Draesekes gebracht haben, nennen wir die „Berliner National-Zeitung", in der W. A. sein Exzerpt mit der Bemerkung begleitet, daß diese sehr beachtenswerten Ausführungen zahllosen Musikern aus der Seele gesprochen seien. Die „Rheinisch-Westfälische Zeitung" stellt sich ganz auf den Standpunkt Draesekes und wünscht, daß die Mahnworte auf fruchtbaren Boden fallen mögen. Die meisten andern Tageszeitungen begnügen sich mit kurzen Bemerkungen.

Oskar Merz, der Kritiker der „Münchner Neuesten Nachrichten", schreibt in diesem Blatte dagegen in längeren Ausführungen zum Artikel Draesekes:

„Unter dem ein wenig sensationell klingenden Titel „Die Konfusion in der Musik" veröffentlicht Felix Draeseke, einer der überzeugtesten Vertreter des musikalischen Fortschrittes, wie er sich in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts mit dem endgültigen Siege im „30jährigen Musikkriege" (1845—1876) durchgesetzt hat, in der „Neuen Musik-Zeitung" einen bedeutsamen Artikel, der dem oberflächlich Hinschauenden vielleicht den Anschein erwecken mag, aus dem einstigen Fortschrittler sei nun ein Rückschrittler, kurz: Draeseke sei „alt" geworden. Dem ist aber nicht so: Draeseke hat sich nur ein feines und richtiges Unterscheidungsvermögen auch in seine 70er hinein zu erhalten gewußt. Und diesem ist der hochinteressante Artikel entsprungen, aus dem überall vollste Sachkundigkeit spricht, der mit größter Klarheit den Entwicklungsgang der Musik in der Periode seit Wagner darlegt und hierzu mit Entschiedenheit Stellung nimmt.

In welchem Sinne, geht schon daraus hervor, daß er seine Darlegung als Schmerzensschrei, als Sammel- und Kampfruf bezeichnet. Draesekes Ausführungen sind somit etwas zu sehr von subjektivem Empfinden durchdrungen und deshalb vielleicht weniger in den von ihm daraus gefolgerten „letzten Schlüssen" zutreffend, mit denen er die von ihm gemeinte neueste Wendung im Werdegang der Musik schlankhin als den „Kultus des Häßlichen" bezeichnet, — ein etwas altes und verbrauchtes Schlagwort! Vielmehr ist die konzise Kraft zu rühmen, mit der Draeseke eine bei aller Kürze und Gedrängtheit doch umfassende und sehr anschauliche, in vielen Dingen aufklärende Geschichtsskizze der Schicksale der Musik während der letzten sechs Dezennien gibt und damit zugleich eine außerordentlich klare Charakteristik der Lage. Nach dieser Richtung hin ist der Artikel eine Meisterleistung: so wie man es in den Tagen des großen Kampfes gewohnt war, großzügig und wuchtig, „wie aus der Ferne längstvergang'ner Zeiten" herüberklingend durch die kraftvolle Art, die überall aus dem Vortrage des alten Feuergeistes spricht. Ein echter und rechter Gegensatz zu dem unsicheren, flachen Getaste, wie es, rechts und links Rücksichten pflegend und meist nur um die eigene werte Persönlichkeit besorgt, jetzt üblich ist; — allerdings eben wieder nur infolge der tatsächlich herrschenden „Konfusion in der Musik": ein wahrer circulus vitiosus! „Denn die Unklarheit und Verwirrung ist", wie Draeseke in den einleitenden Worten ganz richtig dartut, bereits „so hoch gestiegen, daß auch viele Künstler sich nicht mehr in ihr zurechtfinden".

Wenn einige meinen, Draeseke sage gegen die neue Zeit nichts anderes, als was z. B. Hanslick seinerzeit gegen Wagner gesagt habe, so ist dagegen zu bemerken, daß mit solch' unzutreffender Parallele die Argumente Draesekes nicht so leichthin abgetan werden können. Denn es ist doch nicht so ganz gleichgültig, wer etwas sagt, wie er es begründet und über wessen Kunst es ausgesprochen wird. Auch sollte nie übersehen werden, daß es sich keineswegs um die Form allein handelt, sondern um den Gehalt, den Geist, der aus den Werken spricht. Die Form wechselt, der geistige Gehalt erneut sich. Wie er sich erneut, was er uns zu sagen hat, welcher Art die Formen sind, die er sich hierzu zu erschaffen vermag. — darauf beruht die Frage nach dem künstlerischen Werte der Zeitproduktion, danach richtet sich der „Kampf". Draeseke gibt denn auch sogleich im voraus, in seiner Einleitung die treffende Antwort darauf: „Schauten frühere Zeiten erbitterte Kämpfe, die von feindlich gegenüberstehenden Parteien ausgefochten wurden, so erschreckt unsere Epoche durch einen erbarmungslosen Kampf aller gegen alle, ohne daß man den künstlerischen Grund dieses Kampfes zu entdecken vermöchte! Denn er entbrennt nicht wie die früheren für ein Prinzip, — es müßte denn das der Selbsterhaltung sein; und die Kämpfer würden in Verlegenheit geraten, wenn man sie um ihre Ziele befragte."

Ich möchte hierzu in Parenthese beifügen, daß es sich dabei jetzt doch wohl eigentlich kaum um wirkliche „Kämpfe" handelt, wenigstens nicht um große, oder gar „erbarmungslose". Jedenfalls höchstens um Kleinkampf, oder noch wahrscheinlicher Scheinkampf, — Ritterspiele im Frieden. Vielleicht in einem „faulen" Frieden; auch diesen Punkt berührt der Artikel sehr treffend mit dem Hinweis darauf, daß die Wagnersche Kunst wohl zu siegen, nicht aber ihren Sieg voll zu nutzen verstanden hat, — und im Frieden, wenn's den Menschlein zu wohl geht, da entstehen eben am leichtesten „Konfusionen", — wie überall

so auch auf dem Gebiete der Musik. Aber wie gesagt nicht dieser Teil der Darlegung, der eigentlich polemische, sondern der geschichtliche bietet das Fesselndste des geistvoll gehaltenen Artikels. Jedenfalls ist Draesekes Enunziation schon als künstlerisches Glaubensbekenntnis des hochverdienten Meisters der Aufmerksamkeit aller Kenner und Musikfreunde aufs angelegentlichste zu empfehlen."

Der bekannte Musikschriftsteller Arthur Smolian äußert sich in der „Leipziger Zeitung":

Unter dem Titel „Die Konfusion in der Musik" hat einer der ältesten und würdigsten Paladine der Frau Musika, der Dresdner Komponist und Kontrapunktlehrer Prof. Felix Draeseke, in der nun ganz in die Bahnen eines ernst-gediegenen Kunstblattes einlenkenden „Neuen Musik-Zeitung" einen längeren, sehr beachtenswerten Aufsatz veröffentlicht, der in energischster Weise zum Proteste und zum Kampfe gegen die Ueberhandnahme des Häßlichen in der modernen Musik auffordert. Dieser „Mahnruf", an dem wohl einzig bemängelt werden könnte, daß darin das Musikschaffen der jüngsten Zeit allzu summarisch abgehandelt und Johannes Brahms nur als der von der Schumannschen Schule aufgestellte Gegenkaiser, nicht aber auch als wirklich bedeutender Tonkünstler von hohem Eigenwerte hervorgehoben wird, geht von einer schonungslos-aufrichtigen Charakterisierung des gegenwärtigen Musiktreibens und hochinteressanten erläuternden Rückblicken auf Kampf und Sieg der durch Berlioz, Liszt und Wagner vertretenen programmatischen und dramatischen „Zukunftsmusik" zur wohlbegründeten Verurteilung jener modernsten Bestrebungen über, die den in anderen Künsten aufgekommenen Verismus auch in der Tonkunst zur Vorherrschaft bringen wollen. Draeseke verlangt, daß die Musik ihres schönen Kunstvorrechtes: Natürliches und Wirkliches in Verklärung wiedergeben zu können, nicht beraubt werde, und er bezeichnet das Verfahren, nach dem heutzutage mit versagender Erfindung, steter Hervorkehrung des fast völlig zum Klanghäßlichen entartenden Klangcharakteristischen und äußerstem Aufgebot phonischer Hilfsmittel monströse, lediglich auf die Sensationslust der zerstreuungsbedürftigen und zugleich urteilsunfähigen Menge spekulierende Werke hergerichtet werden, gradweg als unkünstlerisch — derartige Werke aber als durchaus unmusikalisch. Dabei kommt es denn auch zu einem ernsten Gerichtsverfahren über den „Führer der neuen Bewegung", der zwar nirgends beim Namen genannt ist, den aber einzelne Momente der Anklage deutlich erkennen lassen, und wenngleich Draeseke manchen früheren Schöpfungen des wohlbekannten ungenannten Führers die künstlerische Reputation nicht abzusprechen vermag, so verurteilt er doch ohne Geltendmachung irgend welcher Milderungsgründe in strengster Weise ebensowohl die jüngsten Extravaganzen des Führers selbst als auch die mancherlei kraftlosen Greueltaten der vielen nachtretenden Verführten. Kein Musiker und kein Freund der Tonkunst sollte es versäumen, den Draesekeschen Mahnruf durchzulesen und durchzudenken . . .

Abschließend möchten wir noch bemerken, daß von den uns bis heute vorliegenden Preßstimmen, die wir natürlich nicht alle anführen können, sich keine einzige ablehnend gegen Draesekes Aufsatz verhalten hat, die meisten aber direkt zustimmend. Nun mögen die mehr oder weniger ausführlichen Antworten aus Künstler- und Musikschriftstellerkreisen folgen, die nach oben genannten Gesichtspunkten ausgesucht sind. Wir beginnen mit:

„Konfusion und Fortschritt" von Dr. Karl Grunsky; er schreibt:

„Der Aufsatz Draesekes enthält so viel Wahres und Anregendes, daß man seinen Hauptgedanken nicht bloß zustimmen, sondern sie durch selbständiges Nachdenken weiterführen, vielleicht da und dort berichtigen sollte. Draeseke beklagt namentlich die Konfusion in der Musik, und führt z. B. als belastend für den musikalischen Zustand der Gegenwart das an, daß eine Partei, die im wesentlichen alles von ihr Verfochtene durchgesetzt habe, mit dem von der Gegenpartei aufgestellten Meister (Brahms) gemeinsame Sache mache. Soweit ich die Verhältnisse übersehen kann, hätte ich die angezogene Tatsache lieber als eine Ehre für beide Parteien gedeutet. Um Draesekes Schlüsse und Wertungen besser verstehen zu können, müßte dem Leser an manchen Stellen klarer gezeigt sein, wer und was gemeint sei. Im allgemeinen dürfte er richtig raten, wenn er als Angriffsobjekte die Werke von Richard Strauß, vielleicht auch (ich vermute es nur) einiges von Max Reger versteht. Der Hauptnachdruck dürfte vielleicht weniger auf die Konfusion, als auf die Einheitlichkeit eines gefährlichen Gedankens zu legen sein, der die Köpfe so ziemlich ausschließlich beherrscht. Es ist der Gedanke des Fortschritts.

Inwieweit er mit allgemeinen Strömungen der Zeit zusammenfließe, bleibe hier ununtersucht. Es vergeht kaum ein Tag, an dem uns die Zeitungen nicht von einem Fortschritt auf irgend einem Gebiet erzählen. Aber daß der Gedanke des Fortschritts schon von der Partei, die sich um Liszt und Wagner scharte, als Losung ausgegeben worden ist, das muß als geschichtliche Tatsache anerkannt werden. Draeseke, der damals selbst unter den Kämpfern war, wundert sich, daß die Partei, die ihre Ziele erreicht hat, mit gleichem Schlagwort neue Götter emporhebt. Das ist ihr gutes Recht, ja ihre Pflicht gegen den Gedanken des Fortschritts. Es kann bezweifelt werden, ob Wagner und Liszt mit dem Schlachtruf des Fortschritts wirklich gedient wurde. Denn ein bedeutender Tondichter verschmäht es, über den Vorgänger einfach fortzuschreiten, ihn fortzusetzen, er geht vielmehr hinter ihn zurück, bringt tiefer in das Wesen der Musik ein, macht Entdeckungen, die uns klar und selbstverständlich erscheinen, weil sie die Natur der Sache berühren. Solche Entdeckungen sind einfache Begleiterscheinungen des Genies. Man kann sie unter dem allgemeinen Begriff des Fortschritts immerhin unterbringen, wenn man im Auge behält, daß die gedankliche, bewußte Absicht des Fortschritts fehlt, namentlich die Absicht, den unmittelbaren Vorgänger überbieten und der Vergessenheit überliefern zu wollen. Denn durch nichts macht sich der Tondichter abhängiger vom Vorgänger, als durch die Sucht, seinen Fußstapfen auszuweichen. Der Fortschritt als einheitlicher Grundsatz bringt die Gefahr der Absicht mit sich, und da die Versuchung, Aufsehen zu erregen, dem modernen Komponisten ohnedies nahe liegt, so folgen viele dem Grundsatz und suchen Vorgänger oder Zeitgenossen durch das Zeigen äußerer Mittel zu übertrumpfen.

In welchen Werken solches geschehen sei, hätte Draeseke nicht verschweigen sollen. Eine offene, sachkundige Kritik moderner Tonkunst, ohne Voreingenommenheit oder gar Haß, müßte außerordentlich reinigend wirken. Vielleicht würde sie neben der negativen auch eine positive Seite, neben der Verstimmung auch Trost bringen. Denn so sehr das musikalische Schaffen durch außermusikalische Absichten und Ideen ergriffen ist — wirken, dauern, leben kann es doch immer nur vermöge eigener musikalischer Kraft! Im Grunde bekämpft also Draeseke vielleicht etwas, das man nicht bekämpfen kann, so wenig man ihm aufhelfen kann — die Erfindungsschwäche der Komponisten, die zurzeit obenauf sind. Einfälle, Erfindungen kommen und mangeln, ohne daß der literarische Kampf das Geringste dazu tun könnte. Draeseke hat offenbar nur das im Auge, was ihm eben schwach oder hoffnungsarm erschienen ist. Er hätte wohl auch die Namen Bruckner und Wolf nennen dürfen. Diese Namen, die wahrlich den Kultus des Häßlichen durch ihre Werke am nachdrücklichsten bekämpfen, lassen wenigstens erkennen, daß sich das Genie um die Konfusion in der Musik auch heute nicht bekümmert. Und was diese selbst betrifft, so können wir bei aller Sympathie für Draesekes Ausführungen doch nicht verschweigen, daß in dem gegenseitigen Ankämpfen der Parteien und Meinungen, so labyrinthisch es zurzeit aussieht, auch ein gut Stück gesunden und notwendigen Lebens steckt."

Professor S. de Lange, Direktor des Kgl. Konservatoriums in Stuttgart, findet an den ausführlich und beinahe in allem logisch entwickelten Ansichten F. Draesekes, denen jeder ernste, um das Wohl der Kunst besorgte Musiker beipflichten müsse, nur das eine auszusetzen, nämlich „die verwirrende Ansicht, daß die Opernmusik als die höchste Gattung angesehen werde." Er fährt nun weiter fort:

In der Oper muß die Musik dem Drama untergeordnet werden und kann ihr Höchstes nicht geben. Die Opernkomponisten sind entweder Dramatiker, dann opfern sie die Musik dem Drama, oder Musiker, dann opfern sie das Drama der Musik. Ausnahmen (Mozart Beethoven, Weber, [Freischütz], Wagner) bestätigen die Regel. Wagner hat zu seinen Musikdramen eine besondere Musik geschaffen, die jedoch auf andere Gebiete nicht übertragbar ist. Dieses zu tun haben die Programmmusiker versucht und sind daran gescheitert.

Wenn man die Programmmusik akzeptiert und zwar als Fortschritt, darf man nicht vor den Konsequenzen zurückschrecken. Wenn man Liszts Bedeutung als Komponist überschätzt, muß man darauf gefaßt sein, daß Kompositionen wie die eines Strauß folgen. Wenn man Mendelssohns Kunst nicht hoch stellt und in derjenigen Brahms' nur die Gegnerschaft des Fortschrittes, nicht aber einen Fortschritt in anderer Richtung sieht, so darf man sich nicht wundern über die Folgen, welche die Anwendung des falschen Prinzips der Programmmusik zeitigen muß.

Eines ist sicher: Wir leben jetzt in einer Zeit, wo das „Nicht Rein-Musikalische" in der Musik vorherrschend ist, wo die Aesthetiker und Musikgelehrten den Ton angeben und die Musiker nötigen, sich nach ihren Ansichten zu richten. Die Kritiker und das Publikum überbieten sich in Anerkennung von musikalischen Produktionen, die ihnen unverständlich sind und sein müssen, da sie einen vernünftigen Sinn nicht haben. Sie haben Angst, ein großes Genie zu verkennen, wie das so oft geschehen ist. Ja, die Konfusion ist da, doch was sind ihre Ursachen? In erster Linie wohl, daß wir versuchen, durch minderwertige Musik den Fortschritt herbeizuführen. Minderwertig ist nach meiner Ansicht jede Musik, die einer Entschuldigung (in Gestalt eines ausführlicheren Programms) bedarf. Schumanns beste Kompositionen, sein Quintett, Quartett, Klavierkonzerte und Symphonien brauchen keinen Kommentar, ebensowenig die Werke von Schubert oder Brahms. Allerdings haben bei diesen Meistern die Deutler, mögen sie unberufene Kritiker oder begeisterte Dilettanten sein, keine Anhaltspunkte, um ihre hochtrabenden, tiefgründig scheinenden, für unsereinen meistens lächerlichen Bemerkungen anzuknüpfen, und versuchen daher, sie in der öffentlichen Meinung herabzusetzen und ihre Götzen auf den Schild zu heben.

Ich verwahre mich ausdrücklich dagegen diesen Leuten unlautere Absichten zuschreiben zu wollen; sie glauben an das, was sie predigen, und predigen ihre Lehren zum Teil, um sich dem beglückenden Gefühle hingeben zu können, etwas zu verstehen, was anderen verborgen, zum

Teil aus Selbsterhaltungstrieb. Bei Musik, wie die oben erwähnte, sind Programmbücher und erklärende Zeitungsartikel überflüssig, infolgedessen auch die Verfasser. Ich sehe mit der größten Gemütsruhe zu, wie die moderne Musik sich entwickelt, lese die Aeußerungen der Musikschriftsteller über A-Tonalität, A-Form und schließlich wohl noch über A-Musik. Die Sturzwelle geht vorüber, der Fels steht fest. Je toller sie es treiben, desto besser, desto schneller ist es überstanden. Vorläufig scheint es mir nur wichtig, daß wir Musiker unsere Meister hochhalten, daß wir uns nicht imponieren lassen durch ein Häuflein Halbmusiker, die vor lauter Bildung vergessen haben, Musik gründlich zu studieren und doch das große Wort führen, und daß wir immer die Lehre verkündigen, daß das größte Genie ohne Rechtschreibung kein Schriftsteller oder Dichter, ohne Zeichenkunst kein Maler und ohne gründliche Kenntnis der musikalischen Elemente: Harmonie, Kontrapunkt, Formenlehre, Tonalität, Metrik kein Komponist werden kann.

Ob unsere Lehren etwas fruchten, müssen und können wir ruhig der Zeit überlassen.

* * *

Demgegenüber stehen die Aeußerungen von Männern, die nicht minder zu den Berufenen zu zählen sind. In ähnlichem Sinne wie Max Reger spricht sich Prof. Patzig (Gotha) aus:

Ich habe den mittleren Teil des Konfusionsartikels mit großem Interesse gelesen, vermag aber im übrigen weder die sonst geäußerten Befürchtungen zu teilen, noch überhaupt die Notwendigkeit eines solchen Mahnrufs anzuerkennen. Ohne Zweifel geschieht gegenwärtig viel Befremdliches auf musikalischem Gebiete. Doch läßt sich ein abschließendes Urteil unmöglich geben, ehe sich die Zeit nicht sozusagen ausgetobt hat.

Das Genie drückt der Zeit den Stempel auf; an die Vergangenheit anschließend, bahnt es sich bald eigene Wege und zwingt selbst Widerstrebende in seine Bahnen. Und eben weil es der Zeit weit vorauseilt, sei man mit Unkenrufen nicht zu schnell. Es komponiert, wie es ihm von seinem Innern diktiert wird: es muß schreiben, wie es eben schreibt; kein Mahnruf wird hier das Geringste zu ändern vermögen.

Geheiligte Traditionen können nicht maßgebend sein. Shakespeare warf die geheiligten drei Einheiten über Bord und hätte durch einen Mahnruf: Die „Konfusion in der Dichtkunst" sicherlich nicht bewogen werden können, sich anders zu geben. Ebensowenig wären Goethes Faust und die letzten Quartette Beethovens durch entsprechende Warnungen unterblieben. Diese Werke sind da und haben sich einen anderen Maßstab der Beurteilung erzwungen.

Was geniale Geister produzieren, muß studiert, nicht bekrittelt werden. Extravaganzen derselben wird die Zeit vielleicht rechtfertigen; solche kleinen Geister aber führen noch lange nicht den Verfall der Tonkunst herbei. Die Zeit wird klären, Geniales zweifellos offenbaren; anderseits aber vieles wegfegen: hat sie doch selbst Gehaltvolles, auf geheiligten Traditionen Fußendes, massenhaft weggefegt.

Ich verfolge unsere Zeit mit großem Interesse und habe recht viel Schönes neben Sachen gefunden, welche auch mir zu bunt waren. Doch denke ich mit Rob. Schumann: Komponiert nur fleißig drauf los, es wird schon etwas hängen bleiben!

Einen warmen Verteidiger findet die von Draeseke beklagte Richtung in dem Violinvirtuosen Nappoldi (Dresden):

Die Aufgabe der Kunst ist es, unmittelbar auf das menschliche Gemüt zu wirken. Ihre Mittel, Wege und Methoden sind diesem allerhöchsten Ziele gegenüber gleichgültig. Richard Strauß hat es entschieden verstanden, mag man nun an Einzelheiten berechtigt oder unberechtigt mäkeln, einen starken und nachhaltigen Eindruck auf die Gemüter seiner Zuhörer durch seine Kunst auszuüben: seine Musik entspricht vollkommen seiner Individualität; er wirkt schöpferisch. Aus diesen Gründen möchte ich mich nicht durchaus gegen Strauß erklären; im Gegenteil, auch in ihm sehe ich eine Sonne, deren Strahlenwirkung erst kommende Geschlechter richtig beurteilen werden können. Ob uns der am fernen Horizont aufdämmernde junge Tag eine Sonne scheinen läßt, die imstande ist, ungekannte Saiten in unserer Seele zu berühren, die Gebilde der Natur von einer uns vorher ungeahnten Stelle zu beleuchten und verallgemeinernd uns eine vorher nicht verstandene neue Aera zu erschließen, diese Frage zu entscheiden bleibt der Zukunft überlassen.

Ein kritischer Artikel des in letzter Zeit von sich reden machenden Komponisten Sigfrid Karg-Elert (Leipzig) hat folgenden Inhalt:

Der Draesekesche Artikel über die „Konfusion in der Musik" enthält ohne Zweifel recht viel Treffendes, Belehrendes und Beherzigenswertes. Besonders wertvoll scheinen mir seine Hinweise auf die großen Vorzüge thematischer Umbildung im Sinne Liszts (deren sich übrigens auch Chr. Sinding in seinen größeren Werken für Orchester, Klavier mit Orchester und Kammermusik mit vorzüglichem Erfolg bedient).

Die schweren Vorwürfe Draesekes über die Formenverachtung und geschmacklosen Bizarrerien, seine Klagen über das herrschende Mißverhältnis zwischen aufgeblasener, maßloser Instrumentationsvirtuosität und verschwindend kleinem oder schwächlichem Gedankeninhalt 2c. sind leider nur allzu berechtigt. Indes wäre es ein höchst bedenkliches Unterfangen, wollte man die ganze zeitgenössische Produktion als „konfus" ansehen. Mißverhältnisse, Geschmacklosigkeiten, Flachheiten, Aeußerlichkeiten, Verirrungen 2c. hat es ja zu aller Zeit gegeben — sie werden auch durch Aufsätze kaum aus der Welt zu schaffen sein. Jede Weiter- und Fortentwicklung zeitigt eben extreme Erscheinungen, Auswüchse und Uebertreibungen.

Anderseits wiederum beweist die Geschichte aller Künste nur zu gut, welch immens-wichtige Rolle die „Geschmacksanpassung" spielt. Ich erinnere nur an die starke Ablehnung, die der sensible Peter Cornelius vor einem knappen Menschenalter erfuhr, dessen melodische Kühnheiten und harmonische Härten seinerzeit berüchtigt waren und wie sie heute durch „Geschmacksanpassung" als solche eben nicht mehr empfunden werden.

Wie der Ueberblick über eine Stadt 2c. einen erhöhten Standpunkt erfordert, so bedarf es bei Beurteilung von zeitgenössischen, eigenartigen Werken einer geraumen Spanne Zeit, ja vielleicht einer ganzen Generation, um die nötige Objektivität walten zu lassen. Es ist stets eine sehr heikle Sache, an zeitgenössischer Kunst feststellen zu wollen, was wahrhaftiger Fortschritt und was vorübergehende Erscheinung ist. Ein sicheres Urteil über unsere gegenwärtige Produktion wird — meines Erachtens — erst in einigen Jahrzehnten zu fällen möglich sein. Aber es hieße schon heute die zeitgenössische Musik einseitig beurteilen, wollte man an den Fortschritten der Harmoniebehandlung und der reichen Modulationskunst, an der ganz erstaunlichen Weiterentwicklung der Polyphonie allzu lässig vorübergehen. Zugegeben, daß die Melodie und teils (teils!) auch die Rhythmik seit Wolf und Bruckner nicht allzu rapide Fortschritte gemacht haben, so bringt doch die neue und neueste Produktion (von den „Auswüchsen" abgesehen) genug Kleinarbeit, die bei objektiver, liebevoller Betrachtung nicht wenig Fortschrittliches und Lebenskräftiges aufweist. Das gar nicht hoch genug anzuschlagende Streben zeitgenössischer Komponisten: Eigenes, Unabhängiges, Neues geben zu wollen, zeitigt logischerweise auch Uebertreibungen und Verirrungen — doch scheinen mir diese für eine gedeihliche Fortentwicklung ungefährlich: weil sie sich nach kurzer Zeit als lebensunfähig selbst richten. Dagegen wäre ein Beharren auf der durch unsere „nunmehr" anerkannten Großmeister geschaffenen Basis weitaus ungesunder und würde zwar nicht zur „Konfusion", aber zu einem schalen Eklektizismus und Epigonentum führen.

Neue Zeiten — neue Ansichten! Neue Ideale — neue Kämpfe! Es ist gefährlich: der „Mode" willen (die ja nur allzu wandelbar ist) sich einer Partei blindlings zu ergeben — es ist sehr gefährlich, die offenbaren Irrtümer und Verwirrungen unserer heutigen musikalischen Produktion zu übersehen — aber es ist auch sehr gewagt und mindestens ebenso gefährlich, sich den wirklichen Fortschritten zeitgenössischer Musik (die oft erst nach längerem Einarbeiten ganz bedeutend ihre scheinbare „Konfusion" verliert und ihre Logik und — Schönheit enthüllt!) zu verschließen. Schlechtes, Verfehltes, Unausgereiftes richtet die Zeit, auch ohne menschliche, gewaltsame Eingriffe, aber eine neue Zeit sieht „klar", was eine vergangene „verworren und konfus" gesehen hat.

Und schließlich mögen noch die längeren Ausführungen folgen, die Musikdirektor O. Goguel in Straßburg an die wichtige musikalische Zeitfrage knüpft:

Wennschon zugegeben werden muß, daß wir uns in musikalischen Dingen in einer bösen Sackgasse befinden, so ist doch die von Felix Draeseke aufgeworfene Frage: „Soll dies so weiter gehen?" nicht so ohne weiteres und so leicht zu beantworten. Gewiß ist die Konfusion groß, aber ob da irgendwer helfen, oder ob überhaupt „geholfen" werden kann, wird füglich bezweifelt werden müssen. Jede kunstgeschichtliche Periode findet ihren Abschluß in sich selbst; die Reaktion setzt da ein, wo ein Weitergehen aus natürlichen Gründen nicht mehr möglich ist. Man darf deshalb auch nicht vergessen, daß die extremen Erscheinungen unserer modernen Programmmusik auf der andern Seite wieder ihr Gutes haben, indem sie den Bogen so lange spannen, bis er bricht und bis somit von selbst zum Rückzug geblasen wird. Vielleicht war es auch sogar gut, daß die Probe einmal gemacht wurde, wie weit wir mit der „Verstandesmusik" kommen können. Sicher ist diese Periode auch noch nicht völlig abgeschlossen, bezeichnend ist es aber immerhin, daß der Ruf nach „Umkehr" immer lauter und das Verlangen nach einer Gesundung der Verhältnisse immer allgemeiner und dringender wird.

Das von Felix Draeseke entworfene Gemälde ist daher wohl etwas zu grau in grau gemalt, wenn auch nicht bestritten werden soll, daß vieles in unserem heutigen Musikleben schlimm, sehr schlimm ist. Doch ist die der Musik innewohnende Kraft zu gesund und der Glaube an das Ewige in dieser Kunst im Menschen zu stark, als daß Erscheinungen wie die moderne und modernste Programmmusik andern als nur vorübergehenden Einfluß auf die Entwicklung haben können. Ohne Zweifel wird gerade unsere Zeit späteren Generationen vom rein historischen Standpunkt aus betrachtet, eine der interessantesten Perioden der Musikgeschichte sein. Das alles darf uns aber nicht daran hindern, die Augen offen zu halten und den Ursachen des Qualmes, der uns umgibt, etwas näher zu treten. Sehen wir uns also um. Da hat uns nun Felix Weingartner in seinem trefflichen Buch „Die Symphonie nach Beethoven" bereits verschiedene Wege zur Erkenntnis geöffnet.

Zunächst weist er auf den verworrenen Begriff „Leitmotiv" hin. Mit der Uebertragung der Leitmotive auf jede Art von Musik, sogar auf die Symphonie ist der erste verhängnisvolle Schritt getan worden. Nur eine Verkennung des Unterschiedes im dramatischen und symphonischen Stil und die grundverschiedene Bedeutung des Begriffes „Motiv" für jeden der beiden konnte die sinnlose Vermengung beider Stilarten möglich machen. Die Folgen waren denn auch ungeheuerlich.

Mit der Einführung des sog. Leitmotives in die Symphonie mußte naturgemäß die instrumentale Farbengebung eine reichere, mannigfaltigere werden und zur Folge haben, daß instrumentale Wirkungen angestrebt und erzielt wurden, die im Drama ihre volle Berechtigung haben, in der Symphonie aber zur unverständlichen äußerlichen Effekthascherei und zur virtuosen Spielerei herabsinken mußten. In einem gewissen Zusammenhang hiermit steht natürlich auch die moderne Behandlung der Harmonie als Ausdrucksmittel und das Ueberhandnehmen kakophoner Wirkungen. — Eine weitere Folge waren sodann die inzwischen in so übeln Verruf geratenen Programmbücher, die den symphonisch-dramatisch-philosophisch-mystischen Inhalt „in unser geliebtes Deutsch" übersetzen sollten. Eine Sisyphosarbeit! Am deutlichsten bringt uns die Uebertragung dieses Kunstgebarens auf andere Kunstgebiete das Dekadente dieser Erscheinung zum Bewußtsein. Versetzen wir uns beispielsweise in eine Gemäldegalerie, in der bei jedem Gemälde ein Zettel hängt, der angibt, was das Bild im ganzen und einzelnen darstellen soll! Eine Kunst, welche durch die ihr — und nur ihr allein — innewohnenden Kräfte nicht mehr zu wirken vermag, hat aufgehört Kunst zu sein. — Eine dritte Folge war das Mißverhältnis zwischen Form und Inhalt. Durch die äußerlich sich häufenden orchestralen Mittel verleitet, ließen die Komponisten ihre symphonischen Dichtungen oft wassersuchtartig zu einer Breite und Ausdehnung anschwellen, die zu ihrem Inhalt in keinem Verhältnis mehr stand. Vielfach wird es wohl auch das Bedürfnis weibischer Vielgeschwätzigkeit gewesen sein, die so manchen symphonischen Dichtungen und Symphonien ihre Länge verliehen hat. Manchmal drängte sich mir beim Anhören solcher Werke unwillkürlich ein sehr gutes Wort Crescentius Fahrigs auf, das dieser in seiner Selbstbiographie mit einem verstohlenen Seitenblick auf Heine von sich sagte: „Aus meinen kleinen Schmerzen mache ich die großen Lieder."

Karl Storck aber hat meines Erachtens vollständig den Nagel auf den Kopf getroffen, wenn er sagt: „Wer sich daran gewöhnt hat, an Kunsterscheinungen mit jenen Erfahrungen heranzutreten, die die Entwicklung des gesamten künstlerischen Erlebens der Welt gibt, kann es nur mit Bangen sehen, wenn eine scheinbar keinerlei Schwierigkeiten kennende technische Herrschaft über Ausdrucksmittel einem schon in jenen Entwicklungsstadien der Künstler entgegentritt, in denen diese noch nichts erlebt haben können, was eines so starken technischen Ausdruckes bedarf. Gerade die deutsche Kunst hat stets das Ringen um die Form als stärkstes Charakteristikum getragen, und ihre großen Werke sind immer dadurch entstanden, daß die Größe und Stärke des Inhalts nach Schöpfung unerhörter, übergroßer Ausdrucksformen verlangte. Unsere heutige Musik stellt den Zustand dar, daß die Beherrschung riesiger Formen und eines gewaltigen Apparates geradezu zum Schulbesitz gehören, daß nachher mühselig nach einem Inhalt gesucht wird, mit dem man diese Form erfüllen möchte." — (Storck: Die kulturelle Bedeutung der Musik.)

Wladimir Wassiljewitsch Stassoff.
(Text siehe S. 104.)

Wenn nun über alle diese Fragen so ziemlich eine Auffassung herrschen dürfte, so bleibt doch unverständlich, wie man — wie es heute noch vielfach geschieht — Richard Wagner für alle diese Erscheinungen verantwortlich machen kann. Gerade er hat oft und nachdrücklich vor der falschen Anwendung seines Stiles gewarnt — ich erinnere nur an seine Aeußerung über das Festhalten der Tonart, die ohne Not nicht verlassen werden soll, was im Drama berechtigt ist und sogar mit Notwendigkeit aus der Handlung und der Deklamation sich ergibt, in der Symphonie aber störend und schwülstig erscheint — gerade er hat gewarnt vor der Anwendung des dramatischen Stiles auf andere Musikgebiete und wenn die Epigonen diese Weisungen des Meisters besser befolgt und ihn überhaupt besser verstanden hätten, wäre vielleicht manches Talent auf fruchtbarere Wege geführt worden.

Eine Art Programmmusik, wie sie besonders durch Liszt vertreten ist, hat zweifelsohne auch in Zukunft ihre Berechtigung; eine



Gabriel Pierné.
Phot. Reutlinger, Paris. (Text siehe S. 104.)

solche nämlich, bei der die Musik durch ein kurzes Programm, wie es etwa ein Titel darstellt, eine ganz allgemeine Deutung erfährt, durch die ein, unter dem Eindruck einer poetischen Idee erwachter seelischer Zustand dem Hörer vermittelt werden soll. Derartige Programmmusik hat es zu allen Zeiten gegeben. Doch von hier bis zu den Auswüchsen einer solchen Richtung ist noch ein weiter Schritt. Auch dürfen wir den allgemeinen Ausdruck des Zeitgeistes nicht verkennen. Auf andern Kunstgebieten ist man ebenfalls daran, nach einer dem Inhalt unserer Zeit entsprechenden Form zu suchen. Wenn diese nicht so leichthin gefunden wird, dann liegt das — zum Teil wenigstens — an der Signatur unserer Zeit.

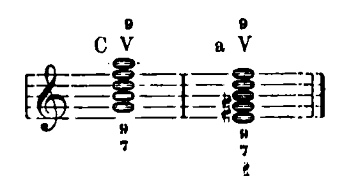
So wie die Dinge nun einmal liegen, steht eine Besserung des heutigen Zustandes in nächster Zukunft höchst wahrscheinlich nicht zu erwarten. Trotzdem aber liegt uns die heilige Pflicht ob, dafür Sorge zu tragen, daß für die nächsten Generationen wenigstens ein gesunder Boden urbar gemacht wird, auf dem ein neues Leben sprießen kann. Aus dieser Erkenntnis heraus scheinen mir zwei Fragen aktuell von Bedeutung zu sein. Die erste bezieht sich auf die Erziehung der Künstler, die andere auf die Erziehung des Publikums zur Kunst. Gerade in unserer Zeit eines so stark betonten Individualismus ist die erste Frage einer ganz besonders sorgfältigen Beachtung zu empfehlen, während die andere mehr eine sekundäre ist. Doch davon vielleicht ein andermal ...

* * *

Wir möchten diesen Erörterungen heute nur noch ein paar Worte anfügen. Wie unsere älteren Leser wissen, sind die unter dem Gesamttitel „Musikalische Zeitfragen" erscheinenden Aufsätze gewissermaßen als „außer Verantwortlichkeit der Redaktion" stehend zu denken. Die „Neue Musik-Zeitung" hat in ihren Spalten ein sozusagen neutrales Gebiet für die öffentliche Aussprache geschaffen, wo Rede und Gegenrede gepflogen werden soll. Demgemäß haben wir, so oft es uns auch in den Fingern gezuckt hat, einen Ausspruch in obenstehenden Zeilen zu apostrophieren, jedes Stellungnehmen streng vermieden, beabsichtigen aber in allgemein gehaltenen Artikeln auf die Sache zurückzukommen (zunächst in einem Aufsatz von Dr. A. Schüz). Wird doch auch die hier berührte Frage zu allen Zeiten einen Hauptgegenstand künstlerischer Erörterungen bilden.

Der Hauptnonenakkord.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.



Sehnsucht und Erfüllung durchziehen in ewigem Wellenschlag unser Leben. Sie sind das A und O aller Poesie. Wirkt die Poesie elementarer, unmittelbarer im Vers oder im Ton? Eine überzeugende Antwort darauf geben uns die dissonanten Dominantklänge. Was dem Dichter oft nur unter einem gewissen Aufwand sprachlich-prosodischer Mittel gelingen will: ein Gefühl der Sehnsucht in uns zu erwecken, das vermag der Tonpoet schon mit einem einzigen Klang.

Der intimste unter den Sehnsuchtsklängen ist der Hauptvierklang (s. Nr. 16 des vor. Jahrgangs). Den sehnsüchtigen Reiz desselben in höchster Entfaltung vermittelt der **Hauptnonenakkord** oder **Dominantnonenakkord**, der als Terzenaufbau die vertikale Fortsetzung des $\overset{7}{V}$ bildet und mit diesem die überwiegende Bedeutung der Dominante innerhalb einer diatonischen Tonfamilie bestätigt. Fast bis zum Ueberdruß bestätigt, denn seit einigen Jahrzehnten haben es zahllose Tonsetzer auf den Nonenklang abgesehen. Namentlich ist es der übermäßige Gebrauch der großen None in Dur, der die unnatürliche Weichheit gewisser Produkte der volkstümlichen Kunst verschuldet. Kein zweiter Akkord ist das sinnliche Moment so hervorzukehren imstande und bringt den Komponisten so oft in Versuchung, seinen künstlerischen Feinsinn preiszugeben, wie der $\overset{9}{V}$ in Dur. Dieser überschwengliche Klang überflutet uns — man schlage ihn auf dem Klavier in gebrochener Folge an — mit den unverhüllten Gefühlen begehrlichen Sehnens in gesteigertster Potenz, während die kleine None in Moll wie ein stechender Schmerz oder der Sehnsuchtsschrei eines todwunden Herzens in die Seele dringt.

Erscheint es nicht eigentümlich: der die Grenze selbständiger akkordischer Klänge bildende Fünfklang klammert sich an die fünf Linien des Notensystems, die wiederum die Grenze leichter Faßlichkeit für das Auge darstellen, als wolle er in diesem Bild sich als die suggestive Einzelmacht darstellen, der unsere ganze Sinnenwelt — wir wollen uns auf keine Zahlensymbolik einlassen — in unbedingtem Gehorsam unterworfen ist? Wir können uns sonach die Intensität seiner physisch-psychischen Wirkung zum Teil erklären.

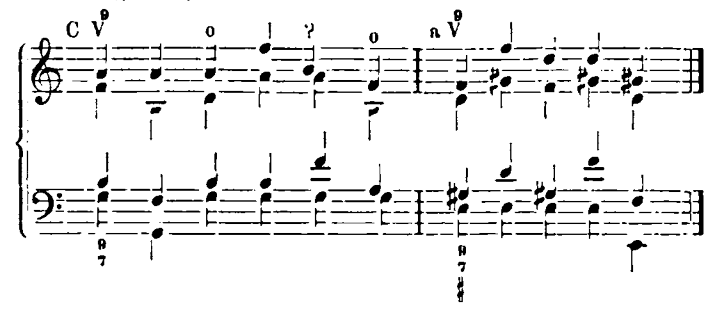
Wie ist der Hauptnonenakkord zu behandeln?

1. Im vierstimmigen Satz läßt man seine Quinte aus. Die Fälle, wo statt der Quinte die Terz, d. i. der Leitton, ausfällt, sind selten. Fehlt die Septime, dann ist die None der Eigenschaft eines zur Harmonie gehörenden Tones benommen; sie erschiene als ein Nonenvorhalt.

2. In Dur will die None wegen ihres „überspannten" Charakters im Sopran stehen. Wird sie in eine Mittelstimme verlegt, so sollte sie nicht unter den Leitton zu liegen kommen. Stets muß aber die None die ihrer Bezeichnung entsprechende Entfernung vom Grundton einnehmen; sie darf demnach nicht durch Versetzung in die tiefere Oktav in ein Sekundenverhältnis zum Grundton treten.

3. In Moll steht die None ebensogut in einer der Mittelstimmen wie im Sopran.

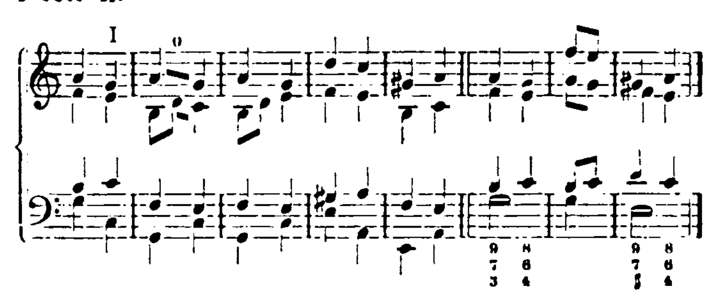
Beispiele hierüber:



4. Bei **strenger Behandlung** treten folgende Vorschriften in Kraft:

a) für die **Auflösung**:

aa) None und Septime werden gleichzeitig aufgelöst durch stufenweises Abwärtsführen in Quinte und Terz des I oder I_2.



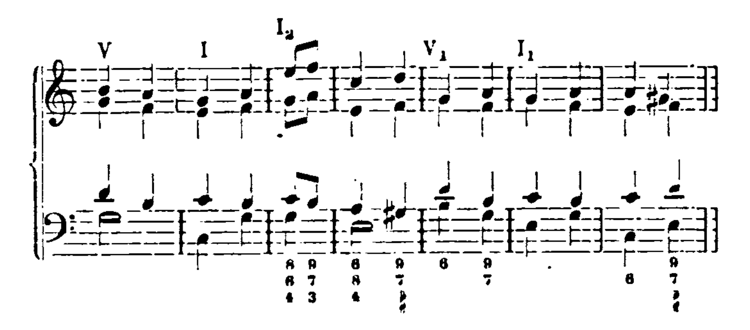
Achte auf die Bezifferung des Basses!

bb) Zuerst wird die None und dann die Septime aufgelöst (sukzessive Auflösung).

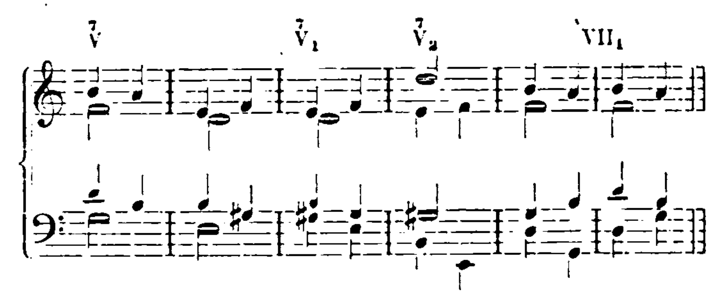


b) für die **Einführung**:

aa) None und Septime treten stufenweise von oben oder unten ein.



bb) Der $\overset{9}{V}$ folgt mit stufenweisem Eintritt der None auf den $\overset{7}{V}$, $\overset{7}{V_1}$, $\overset{7}{V_2}$, $\overset{7}{VII_1}$ (oV_2) bei liegenbleibender Septime.



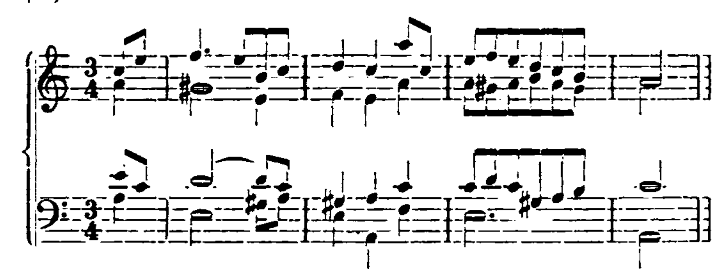
cc) Beide Dissonanzen werden vorbereitet.



Musterbeispiele:



Spiele vorstehende Periode auch in c moll und gib die beiden Fehler an, die durch übermäßige Sekundenschritte entstehen.



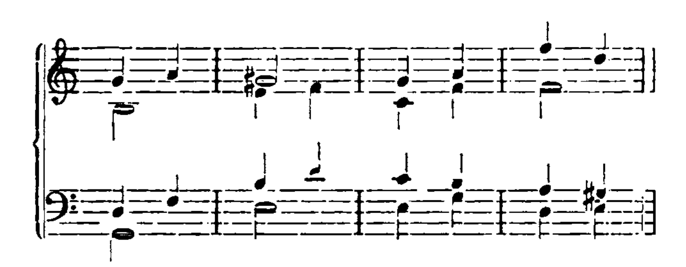
Spielt man diesen Satz in der gleichnamigen Durtonart, dann wird jeder feinere Geschmack sich an der Aufdringlichkeit der im Alt befindlichen None stoßen.

Aufgabe. Komponiere ähnliche Beispiele mit strenger Behandlung der Dissonanzen.

5. Bei **freier Behandlung** werden der Dominantnone zur Gewinnung eines reicheren melodischen Lebens ähnliche Rechte eingeräumt wie der Dominantseptime (s. Nr. 21 des vorigen Jahrgangs). Merke:

a) None und Septime können in beliebigen Sprüngen von unten her, was häufiger geschieht, und von oben her **eingeführt** werden, die None in Dur nur gut im Sopran, in Moll auch in den Mittelstimmen. Die vorkommenden Freiheiten lassen sich dabei unter dreierlei Gesichtspunkte stellen:

aa) die None ist streng, die Septime frei behandelt (d. h. der Eintritt der einen Dissonanz erfolgt stufenweise oder ist vorbereitet, während die andere Dissonanz frei eingeführt wird).



bb) Die None ist frei, die Septime streng behandelt.



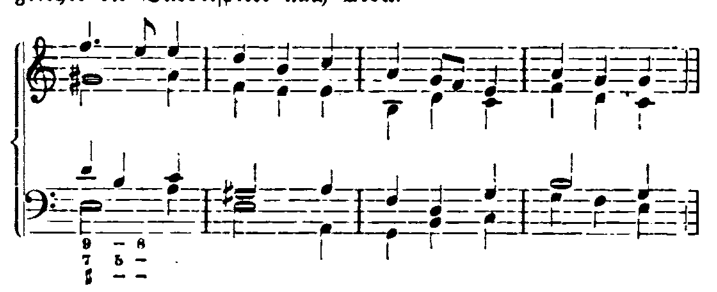
cc) Beide Dissonanzen sind frei behandelt.



Wo durch Uebertragung keine übermäßigen Sekundenschritte entstehen, können die Durverbindungen dieser 3 Rubriken auch in Moll verwendet werden.

b) In Beziehung auf die **Auflösung** sind folgende Fälle freier Behandlung möglich:

aa) neben der regelmäßigen Auflösung der None wird die Septime frei fortgeführt. Versetze hier und im folgenden die Mollbeispiele, wo es geht, auch stets nach Dur und umgekehrt die Durbeispiele nach Moll.



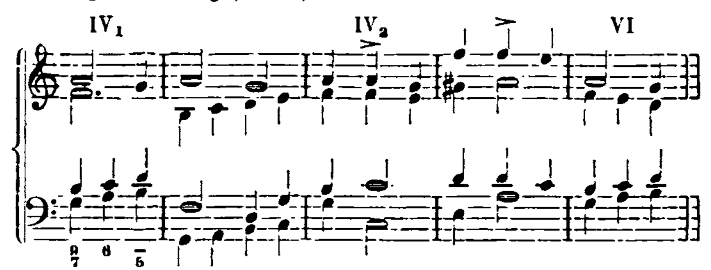
bb) Die Auflösung der None wird verzögert; in Moll kann die None auch in eine andere Stimme versetzt werden.



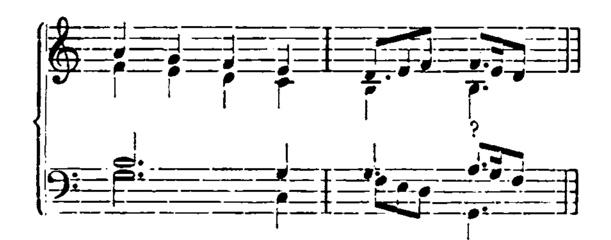
cc) Die Auflösung der None wird nach einer Verzögerung gänzlich umgangen.



dd) Der $\overset{9}{V}$ in Dur macht eine Trugfortschreitung, wenn man ihm den IV_1 oder IV_2 mit stillstehender None und Septime oder den VI mit stillstehender None nachfolgen läßt. Die Verbindung $\overset{9}{V}$—IV_2 geht auch in Moll.



ee) Als eine Abweichung von regelmäßiger Auflösung ist wie beim $\overset{7}{V}$ der Uebergang des $\overset{9}{V}$ in Dur mit stillstehendem Leitton in den III¹ zu betrachten.



Eine Periode mit freier Behandlung der None:



Aufgabe: Komponiere zu den aufgeführten Akkordverbindungen Sätze und Perioden.

Unsere Künstler.

Gabriel Pierné. — Wladimir Wassiljewitsh Stassoff.

(Porträts siehe S. 101.)

Henri Constant Gabriel Pierné gehört zu den glücklichen Komponisten, die durch ein Werk mit einem Schlage die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt haben. Der von Professor Wilhelm Weber (Augsburg) in Deutschland zuerst aufgeführte „Kinderkreuzzug“ (Prof. Weber hat auch die französische Dichtung von Marcel Schwob ins Deutsche übersetzt) hat einen zweifellosen Erfolg gehabt und steht auf dem Programm zahlreicher größerer Chorvereinigungen. Da sich nun auch Stuttgart rüstet, Piernés „La Croisade des Enfants“ im „Neuen Singverein“ aufzuführen, so nehmen wir die Gelegenheit wahr, den Schöpfer der „Musikalischen Legende“ unsern Lesern im Bilde vorzuführen und einige kurze biographische Daten anzufügen.

Gabriel Pierné, der in Paris lebt, ist im August 1863 in Metz als Sohn eines Lehrers am dortigen Konservatorium geboren. Er gehört zur Klasse der Frühreifen, denn schon mit 12 Jahren führte er als Schüler der Maison du Faubourg Poissonière zu Paris eine Serenade für Streichorchester mit Erfolg auf. Als späterer Schüler Massenets am Pariser Konservatorium errang er 1882 den Prix de Rome. Als Laureat dieser Stiftung hatte er jährlich Arbeiten an das Konservatorium zu senden. Die Frucht seiner Studien waren Kompositionen für Klavier und Chor, dann eine Reihe von Stücken für die Bühne. Die komische Oper La coupe enchantée (Paris 1895), die große Oper „Vendée“ (Lyon 1897) seien außer mehreren Pantomimen und Operetten erwähnt. Auch als Komponist von Kammermusikwerken trat Pierné hervor. 1898 wurde seine symphonische Dichtung „L'an Mil“ (Das Jahr 1000) mit dem ersten Preise des Instituts de France gekrönt. Seine musikalische Legende „La Croisade des Enfants“ ist die Frucht zweijähriger Arbeit. Sie ist besonders durch die Anwendung eines Kinderchores eigenartig. Durch die Idee einer solchen Komposition wurde Pierné auf das Sujet geführt, das sich Marcel Schwob zum Vorwurf genommen. Das Werk, welches aus einem verständnisvollen Zusammenarbeiten der beiden Autoren entstand, wurde zum Concours des Prix de Paris eingereicht, erhielt den zweiten Preis und wurde am 18. Januar 1905 unter Leitung Colonnes zuerst in Paris aufgeführt.

Der „Neue Singverein“ in Stuttgart hat uns schon mit mancher interessanten Novität bekannt gemacht. Sein umsichtiger Leiter, Professor Ernst Seyffardt, brachte in 14jähriger Tätigkeit 20 Novitäten heraus, eine Zahl, die uns bei durchschnittlich zwei Konzerten im Jahre im guten Verhältnisse zu den Werken der Klassiker zu stehen scheint. Jedenfalls begnügt sich der „Neue Singverein“ nicht mit einseitiger Pflege der älteren Meister. Die Aufführung auch des Kinderkreuzzuges verspricht gut zu werden. Unter den etwa 400 Mitwirkenden sind allein 190 Kinder, zur Hälfte Knaben, zur Hälfte Mädchen, tätig. Man darf auf die Aufnahme des neuen Chorwerkes, über das Otto Hollenberg in Nr. 14 des 27. Jahrgangs gelegentlich der Augsburger Erstaufführung berichtet hat, in Stuttgart gespannt sein.

* * *

Das Hinscheiden **Wladimir Wassiljewitsh Stassoffs** bedeutet für Rußlands Kunstleben einen schweren Verlust. Noch wenige Tage vor seinem Tode sah man den berühmten Musik- und Kunstkritiker täglich zur festgesetzten Stunde trotz seiner 82 Jahre in der großen Staatsbibliothek zu Petersburg erscheinen, wo er eine stehende Stellung als Verwalter der Kunstabteilung seit 1857 bekleidete. Hier nahm er seinen Platz am großen Schreibtisch ein und kam jedermann freundlichst entgegen, der sich an ihn wandte, um Rat und Hilfe zu erlangen. Generationen sind an dieser Herkulesgestalt vorbeigegangen, die durch Stassoff zur vollkommensten Entwicklung ihrer geistigen Kräfte gebracht worden sind. W. W. Stassoff hatte eine vielseitige Bildung genossen; auf dem Gebiete der Forschung über den Ursprung der russischen Sagenwelt und des Heldenlieds z. B. hat er sich einen Namen gemacht. Er war auch der Bahnbrecher der *neuen* Richtung der Kunst in Rußland: in allen Gebieten der Malerei, Skulptur, Architektur, Geschichtskunde, Archäologie hat er mitgearbeitet, doch sein größtes Verdienst liegt in seinem Schaffen zum Heil und Aufblühen des russischen *Musikwesens*. Er war Schüler von Ad. Henselt, der ihm den Klavierunterricht erteilte. In der kaiserl. Rechtsschule, wo er seine juristische Ausbildung erhalten hatte, schloß er sich Seroff an, dem großen Opernkomponisten der Opern „Judith“ und „Feindesmacht“, welches Freundschaftsverhältnis einen Briefwechsel hervorrief, der uns reiches Material zur Ergründung der künstlerischen Epoche der beiden Männer bietet.

Das große Werk Stassoffs im Gebiete der Musik war folgendes: Er vereinigte um sich die Tondichter der neu-russischen Schule. Seit mehr denn einem halben Jahrhundert war er deren Stütze, der Verfechter ihrer neuen Strömungen. Stassoff erhob sich zum Kampf gegen die Kritiker, gegen die öffentliche Meinung, die alle Tondichter der jungrussischen Schule als eine „nichtssagende kleine Gruppe“ (Kutschka) bezeichneten! Er führte den Kampf mit Herkuleskraft durch, seine Gegner nicht schonend, sie scharf angreifend, herunterreißend mit logisch unabweislichen Grundsätzen, auf die er sich stützte. Infolgedessen hatte er sich viele Feinde gemacht. Aber auch der Kreis seiner Freunde und Verehrer wuchs rasch heran. Die „nichtssagende kleine Gruppe“ war zu einer „gewaltigen Gruppe“ aufgeblüht, indem sie Männer aufwies wie Balakireff, Borodin, Moussorgsky, Cui, Rimsky-Korsakoff, späterhin auch Glazounoff u. m. a. Sie alle hatten an Stassoff Halt und Stütze, der vom patriotischen Gefühl hingerissen und die eminenten Begabungen seiner Landsleute erkennend, sehnsüchtig das Aufblühen ihrer Kunst herbeiwünschte. Zu seinem 70. Geburtstage wurden seine Schriften (5500 Seiten) in drei Bänden herausgegeben. Noch ein Band kam im Jahre 1906 hinzu über „Die Kunst des 19. Jahrhunderts“. Seine erste Schrift über Musik, die er infolge seiner Reise in Italien verfaßte und die ihn sogleich als Schriftsteller von Bedeutung erkennen ließ, erschien 1857. Es war seine Arbeit „L'abbé Santini et collection musicale à Rome“. Im ganzen sind seine Werke in vier verschiedene Zweige einzuteilen: 1. historische Schriften, 2. Biographien, 3. Kritik, 4. Polemik. Ein Artikel von höchstem Interesse ist: „Die russische Musik der letzten 25 Jahre“ (1883), sowie Biographien von Glinka, Borodin, Moussorgsky, Cui, Rimsky-Korsakoff u. m. a.

Stassoff hielt die Tondichter der neurussischen Richtung fest aneinandergekettet, flößte ihnen Vertrauen zu ihrem Schaffen ein, sprengte die engen Formen, in denen die Musik sich eingezwungen fühlte und bereitete somit den Pfad, den die jungrussische Tondichtung einschlug. Der geistige Gehalt der Tondichtung war ihm alles! Damit wurden die nationalen Kräfte gehoben, die charakteristische russische Harmoniefülle kam in den Werken der jungrussischen Schule zur Geltung. Zum Schluß ist noch der Vielseitigkeit seines Wissens zu gedenken, das ihm einen weiten Horizont schuf und bei seinem Interesse für die Kultur des Westens Erforschungen des Ostens ermöglichte. Seine Werke bieten einen eminenten wissenschaftlichen Reichtum, der den kommenden Generationen zur weiteren Förderung der Kultur im Lande verhelfen wird.

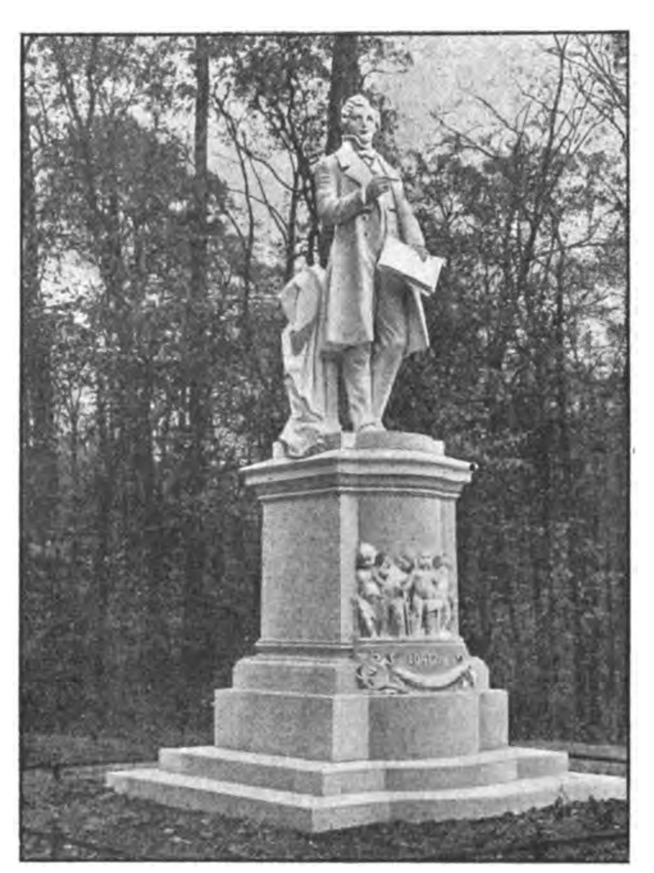
Ellen von Tideböhl (Moskau).

Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil
trüben, das er fällt.

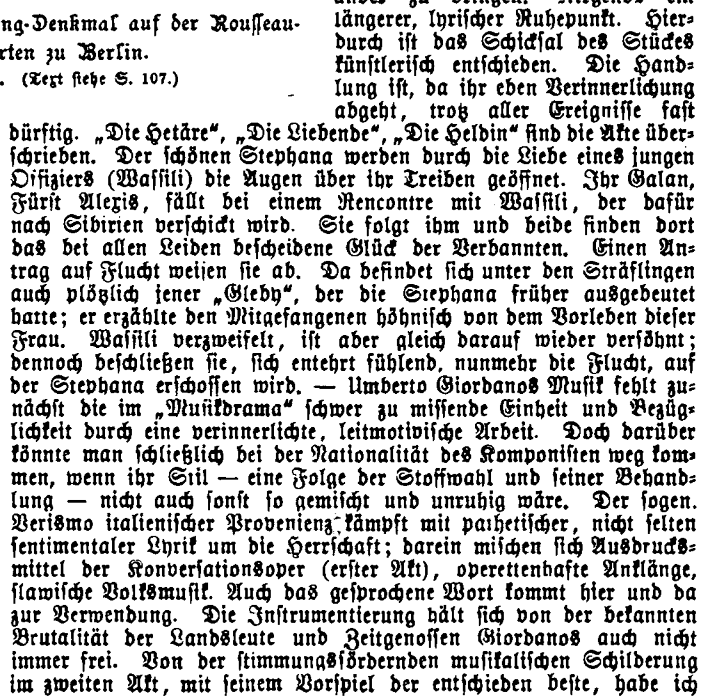
Leipzig. (*Oper.*) Am 11. November hat die Uraufführung des lyrischen Dramas „Strandrecht“ der Londoner Komponistin E. M. *Smyth* im Neuen Stadttheater stattgefunden. An sich birgt die aus dem Französischen stammende Fabel des Stücks einen wertvollen, durchaus lebens- und triebkräftigen Keim für die dramatisch und konsequent fortschreitende Handlung in sich. Aber der ungenannte, H. B.

zeichnende Verfasser des Textbuchs gab nichts weniger als eine dramatisch sich zuspitzende Handlung, sondern bloß ein Stück in Stücken, dem der eigentliche Mittelpunkt fehlt, ein Stück, das sich inhaltlich auf einen Akt beschränken könnte, statt versuchsweise und erfolglos einen ganzen Opernabend zu füllen. Die sogenannte Handlung spielt um 1750 an der Küste von Cornwall, wo damals noch die rohen Sitten huldigenden Bewohner das „Strandrecht“ in rücksichtslosester Weise ausübten. Die Bewohner des Stranddorfs, in dessen Mitte die Oper anhebt, verursachen durch Fälschung der Warnungsfeuer Schiffbrüche, erschlagen und berauben die Gescheiterten und leben beinahe ausschließlich vom Strandraube. Pasko, Dorfschulze und Geistlicher in einer Person, treibt seine Dörfler zu solchem Tun noch an, seine Frau Thurza und der Fischer Marc sind aber Gegner der räuberischen Partei im Dorfe und zünden oft Holzstöße als Warnungssignale für die vorübersegelnden Schiffe an. Gemeinsame Gesinnung erweckt zwischen Thurza und Marc eine ehebrecherische Liebesneigung. Pasko, der betrogene Ehemann, entdeckt eines Tags, daß beide ihn und die Dorfbewohner um die erhoffte Strandbeute zu bringen suchen. Marc liebte einst Avis, die Tochter des Feuerturmwächters, löst aber sein Verhältnis zu ihr, da er in Thurza die würdigere Freundin gefunden hat und schafft sich dadurch natürlich in Avis die gefährlichste und unversöhnlichste Feindin. Pasko kommt beiden „Verrätern“ auf die Spur. In der am Meere gelegenen Drachenhöhle wird über Thurza und Marc Gericht gehalten. Beide bekennen ihre Liebe und Schuld, und werden vom Volksgerichte zum Tode verurteilt, den sie durch Ertrinken in der zur Höhle allmälich eindringenden Hochflut gemeinsam erleiden. — Fräulein E. M. Smyth schrieb zu dieser dreiaktigen Handlung eine Musik, die wohl manchen geistreichen Zug aufweist, im ganzen aber trotz all der darin aufgewandten orchestralen Mittel und sehr bedeutenden Schwierigkeiten des gesanglichen Teiles keineswegs dem entspricht, was ganz unbedingt zur musikalischen Illustration der Vorgänge auf der Szene auch nur annähernd gehörte. Wie oft der Fall, fehlt es eben der Komponistin am Nächstliegenden und Notwendigsten, nämlich an Kraft der Erfindung und Charakterisierung. Ein Stoff wie der in Rede stehende bedarf ungefähr einer Art von Wagnerischer Holländer-Musik. Zwar ist im Textbuch unaufhörlich die Rede von Sturm und Wetter, Wogen und Brandung, aber Bühne und Orchester stehen meistenteils nur unter Einfluß und Eindruck einer wahrhaft bleiernen Windstille. Auch aus den ineinandergreifenden, korrespondierenden und erregten Stimmungen in der Natur und im Menschenherzen hätte sich musikalischerseits sehr vieles verwerten lassen. Statt dessen führt uns die Komponistin an einen stillen Dorfteich, als ob es etwa einer kindlichen Belustigung gälte. E. M. Smyth hilft sich, da doch nun mal Musik gemacht werden muß, mit Anleihen alter und jeder Art aus den verschiedensten Partituren älterer und neuerer Zeit und läßt Chorsätze, Choräle, auch einmal ein sehr hübsches englisches Volkslied singen, unbekümmert um etwaige Wahrung dessen, was man Stileinheit zu nennen pflegt. Ihre Musik konnte daher gar nicht anders als kaleidoskopartig geraten. Wo sich die Dame auf sich selbst verläßt, ist sie de facto verlassen und gerät auf musikalische Untiefen denklich schlimmster Art. Und wo wirklich einmal der Text sich einem, wenn auch noch so geringen Höhepunkte zu nähern scheint, da versagt gerade in solch entscheidendem Momente die Musik durchaus, das — gesprochene Wort (!) tritt an ihre Stelle und die Oper wird auf verstreute Takte hin zum Melodrama. Nicht zu leugnen ist, daß E. M. Smyth recht respektable Kenntnisse des Orchesters, seiner Behandlung und Effekte besitzt. Aber auch hierin mangelt es ihrem Werke an der nötigen Erkenntnis der instrumentalen Disposition, der sinngemäßen, hinreichend interessierenden Verteilung von Licht und Schatten und des instinktiven Schaffens großer oder doch wenigstens eben markanter, die jeweilige Situation genau und scharf kennzeichnender Wirkungen. Einzelne überraschende instrumentale Finessen vermögen auch hier das Ganze nicht zu retten. Die musikalische Leitung des Kapellmeisters Hagel und die umsichtige Regie des Herrn Marion hatten sich der Oper mit künstlerischem Ernst und lobenswertem Eifer angenommen. Ueber das Recht, bei der Uraufführung reichlich Striche anzubringen, läßt sich ganz gewiß streiten. Vorliegenden Falls könnte man aus den Strichen vielleicht beinahe eine neue Oper herstellen, aber doch war meines Erachtens damit Recht geschehen. Um die Aufführung machten sich in erster Linie die Herren Soomer und Urlus sowie die Damen Dornges und Fladnitzer hoch verdient. Obwohl man die Komponistin herausrief, kann doch nur von einem Achtungserfolge die Rede sein. Eugen Segnitz.



Das vor kurzem enthüllte Lortzing-Denkmal auf der Rousseau-Insel im Tiergarten zu Berlin.
Phot. Zander & Labisch. (Text siehe S. 107.)

Stuttgart. (Oper.) Die deutsche Uraufführung des Musikdramas „Sibirien“ von Umberto Giordano hat, wie schon kurz berichtet, unter lebhaftem Beifall im Kgl. Interimtheater stattgefunden. Der weitaus größte Teil der hiesigen Tageskritik verhielt sich im Gegensatz zum Premierenpublikum dem jüngsten bekannt gewordenen Erzeugnisse neu-italienischer Opernmusik gegenüber prinzipiell ablehnend; ich schließe mich diesem Urteil an. Es ist eben zu unterscheiden, ob man ein Werk von allgemeinen künstlerischen Gesichtspunkten aus betrachtet oder ob es nur auf seine augenblickliche Bühnenwirksamkeit hin beurteilt wird. In letzterem Falle kann es dann wohl geschehen, daß ihm Anerkennung nicht versagt bleibt, selbst wenn es in der musikdramatischen Entwicklungskette ohne Bedeutung sein sollte und keinen Fortschritt in irgendwelcher Beziehung brächte. Mascagni nun hat in der Cavalleria dem Empfinden der heimatlichen Bauern Ausdruck zu geben versucht, Charakter und Milieu der Handlung sind italienisch wie die Musik. Dagegen ist es Leoncavallo mit Recht verargt worden, daß er sich an einen ihm völlig fremden Stoff im Roland von Berlin gewagt hatte. Was werden die Russen sagen, wenn sie die ihrem Lande entnommenen Menschen ihr Empfinden in unverfälschtem Neuitalienisch äußern hören? Daß daneben slawische Volkslieder und Tänze zur Wahrung des Milieus herangezogen sind verschlimmerte eher noch den Kardinalfehler der Oper, und auch die nicht üblen tonmalerischen Partien zur Illustrierung des örtlichen Schauplatzes, die musikalischen Naturschilderungen bringen keinen Ausgleich. Der den großen Dichtern Tolstoi und Dostojewski nachgebildete Stoff wäre nun an sich zur gefühlsmäßigen Vertiefung durch die Musik zweifellos geeignet. Das Textbuch Illicas schließt das aber leider von vornherein aus. Dem bunten ersten Akt folgt ein (ebenso kurzer) zweiter, der, auf einer Etappenstation der tränenreichen sibirischen Straße spielend, stimmungsvolle Episoden enthält. — Doch bringt auch er der bunten Fülle zu viel. Nun aber, in den Katorgen selber, wäre der innerlichen seelischen Gestaltung der Hauptpersonen ein um so breiterer Spielraum anzuweisen gewesen. Statt dessen übertrifft der Akt die beiden andern im Wechsel der „Bilder“, man hat Mühe, den Ereignissen auf der Bühne zu folgen und sie in Zusammenhang miteinander zu bringen. Nirgends ein längerer, lyrischer Ruhepunkt. Hierdurch ist das Schicksal des Stückes künstlerisch entschieden. Die Handlung ist, da ihr eben Verinnerlichung abgeht, trotz aller Ereignisse fast dürftig. „Die Hetäre“, „Die Liebende“, „Die Heldin“ sind die Akte überschrieben. Der schönen Stephana werden durch die Liebe eines jungen Offiziers (Wassili) die Augen über ihr Treiben geöffnet. Ihr Galan, Fürst Alexis, fällt bei einem Rencontre mit Wassili, der dafür nach Sibirien verschickt wird. Sie folgt ihm und beide finden dort das bei allen Leiden bescheidene Glück der Verbannten. Einen Antrag auf Flucht weisen sie ab. Da befindet sich unter den Sträflingen auch plötzlich jener „Gleby“, der die Stephana früher ausgebeutet hatte; er erzählte den Mitgefangenen höhnisch von dem Vorleben dieser Frau. Wassili verzweifelt, ist aber gleich darauf wieder versöhnt; dennoch beschließen sie, sich entehrt fühlend, nunmehr die Flucht, auf der Stephana erschossen wird. — Umberto Giordanos Musik fehlt zunächst die im „Musikdrama“ schwer zu missende Einheit und Bezüglichkeit durch eine verinnerlichte, leitmotivische Arbeit. Doch darüber könnte man schließlich bei der Nationalität des Komponisten weg kommen, wenn ihr Stil — eine Folge der Stoffwahl und seiner Behandlung — nicht auch sonst so gemischt und unruhig wäre. Der sogen. Verismo italienischer Provenienz kämpft mit pathetischer, nicht selten sentimentaler Lyrik um die Herrschaft; darein mischen sich Ausdrucksmittel der Konversationsoper (erster Akt), operettenhafte Anklänge, slawische Volksmusik. Auch das gesprochene Wort kommt hier und da zur Verwendung. Die Instrumentierung hält sich von der bekannten Brutalität der Landsleute und Zeitgenossen Giordanos auch nicht immer frei. Von der stimmungsfördernden musikalischen Schilderung im zweiten Akt, mit seinem Vorspiel der entschieden beste, habe ich



bereits geredet. Neben diesem Vorzug und der an sich reizvollen Gestaltung der russischen Weisen sind es der Schwung und die eindringliche, wenn auch nicht gerade edle Sprache namentlich im Affekt der Liebenden, die außer dem Rührseligen in manchen Vorgängen der zeitgemäßen Handlung einen Erfolg auf ein nicht zu verwöhntes Publikum verbürgen. Und der wird, wenn auch kaum nachhaltig, der Oper wohl beschieden sein. Zumal wenn die Aufführung so gut ist wie in Stuttgart. Unser Heldentenor **Bolz** ist mit seiner glänzenden Stimme geradezu für solche Rollen geschaffen. Ihm im Gesang nicht gleich kam seine Partnerin, Frl. **Wiborg**, die schauspielerisch jedoch aus der Rolle viel zu machen verstand. Herr **Neudörffer** (Bariton) gab den Gleby. Auf die Ausstattung war große Sorgfalt verwendet worden. Auch dem Oberregisseur Dr. **Löwenfeld** und dem Hofkapellmeister **Band** gebührt volle Anerkennung. Ich habe mich länger und in allgemeiner gehaltenen Gesichtspunkten über die neue Erscheinung auf der deutschen Opernbühne ausgelassen, als es vielleicht in Anbetracht der **künstlerisch** nicht hochstehenden Bedeutung des Sujets nötig gewesen wäre. Gerade sie aber anzudeuten, schien mir aus manchen Gründen notwendig, wobei ich freilich auf das Herausheben von Einzelheiten der Oper selbst verzichten mußte. O. K.

* * *

Paris. Der französische Meister **Massenet** hat neuerdings einen Erfolg zu verzeichnen gehabt, wie ihn seine intimsten Anhänger, durch seine früheren Triumphe verwöhnt, nicht mehr zu erleben hofften. Am 31. Oktober führte die Pariser Oper zum erstenmal seine fünfaktige Oper „Ariane" auf, für die der gefeierte Dichter **Catulle Mendès** das Libretto geschrieben hat. Mendès hat mehr das Poetische als das Bühnenmäßige ins Auge gefaßt; der Dramaturg mußte dem Dichter weichen, und somit behielt das Werk sein künstlerisches Gepräge hauptsächlich nach zwei Richtungen hin, in seiner Sprache und in seinen Ideen. Zuweilen betont, unserer Meinung nach, Mendès zu stark das Idealistische, wohin ihm nicht ein jeder zu folgen vermag; indessen soll ihm das keineswegs zum Vorwurf gemacht werden, da er uns damit für die vielen sogenannten realistischen (sagen wir oft seichten) Bühnendichtungen entschädigt. Massenet hat sich wie selten ausgezeichnet und wird durch seine neueste Partitur zweifellos viele Anhänger gewinnen oder wiedergewinnen, die ihn seit seinem „Mädchen von Navarra" etwas mißtrauisch betrachtet haben, trotzdem er doch inzwischen mit seiner „Sapho" (nach Daudets Roman) und seinem Jongleur de Notre-Dame Bemerkenswertes geleistet hatte. Seit Manon konnte sich aber Massenet keiner solchen enthusiastischen Aufnahme mehr erfreuen, wie nun mit der Ariane. Es ist als ob sein hohes Talent, geläutert und klarer, dem wirklichen Ideale zustrebte. Aehnliches haben wir ja schon bei manchem unserer Meister erlebt. Die Besetzung der Oper ist in jeder Hinsicht ersten Ranges. Fräulein Breval interpretiert mit seltener Anmut die Titelrolle; Phèdre hat in Frl. Grandjean eine ausgezeichnete Darstellerin gefunden; Herr Muratore, der junge talentvolle Tenorist, singt mit großem Geschick den Thésée, und in der Rolle des Pirithoüs, die Herrn Delmas anvertraut worden war, hat dieser seinen Ruf als Wagner-Sänger glänzend bestätigt. Das Orchester war ausgezeichnet unter Leitung des Herrn Paul Vidal. Der Erfolg der Uraufführung läßt auf eine lange Reihe von Vorstellungen des neuesten Werkes der Meister Massenet und Mendès schließen. **Gaston Knosp.**

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Wie uns von privater Seite mitgeteilt wird, ist **Gabriel Piernés** komische Oper in zwei Akten „Der Zauberbecher" von A. Harlacher ins Deutsche übertragen worden und kommt demnächst am Stuttgarter Hoftheater zur ersten deutschen Aufführung. Das Werk ist bei Julius Feuchtinger in Stuttgart erschienen. (Unsere Leser werden sich des öfteren schon gewundert haben, daß wir keine Theaternotizen aus Stuttgart selber bringen, während aus allen anderen wichtigen Plätzen des In- und Auslandes Repertoireentwürfe usw. in der „Neuen Musik-Zeitung" regelmäßig zu lesen sind. Die hiesige Intendanz hat offenbar Gründe, ihre Repertoire sowie die Annahme von neuen Werken nicht zu veröffentlichen, Gründe, die dem Uneingeweihten freilich rätselhaft scheinen müssen. Nachdem wir früher nun bei Entnahme von Stuttgarter Nachrichten aus auswärtigen Blättern hintendrein dementiert worden sind, haben wir selbstverständlich darauf verzichtet, uns mit Notizen des hiesigen Hoftheaters weiter zu befassen, solange uns nicht authentisches Material von dort zugeht. Wir geben uns freilich kaum mehr der Hoffnung hin, daß dieser neue Appell an die Stuttgarter Hoftheaterintendanz, ihre unverständliche, den Gebräuchen anderer Bühnen widersprechende Zurückhaltung aufzugeben, die Dinge ändern wird, und so werden unsere Leser voraussichtlich auch ferner über das Repertoire der Stuttgarter Hofbühne ununterrichtet bleiben. Red.)

— „**Die schöne Müllerin**", eine Spieloper in 1 Akt von Otto **Dorn**, hat am 6. d. M. ihre Uraufführung am Hoftheater zu **Cassel** erlebt. Es war die erste Novität unter der Aegide des neuen Intendanten Grafen Bylandt, und mit besonderer Sorgfalt (durch Regisseur Herzer) inszeniert. Der Text ist einem französischen Lustspiel nachgebildet, und die an sich harmlosen Vorgänge, die trotzdem eines pikanten Untertones nicht entbehren, erwiesen sich ungemein wirkungsvoll. Dorns Musik trifft die leichte zierliche Rokokostimmung, die in dem Werkchen weht, mit Sicherheit: trotz der modernen Haltung, namentlich des pikant gearbeiteten orchestralen Teils, kommt das melodische Element zu seinem vollen Rechte. Eine so natürlich empfundene lustvolle Musik in unsrer Zeit eines verstiegenen Impressionismus dem Publikum zu bieten, war fast ein Wagstück: Kapellmeister Dr. **Beier**, der Entdecker der Novität, durfte aber mit dem Erfolg zufrieden sein: „Die schöne Müllerin" fand eine außerordentlich warme Aufnahme. Mit Kapellmeister, Regisseur und Darstellern mußte auch der Komponist mehrfachen Hervorrufen Folge leisten. -ie-

— Richard Strauß wird nun selber auch die „Salome" übersetzen und zwar ins Französische. Die Große Oper in **Paris** hat sich, wie von dort gemeldet wird, endgültig dahin entschieden, die „Salome" aufzuführen, nachdem sich ein Komitee gebildet hatte, das die Oper in Privatvorstellungen von deutschen Künstlern in Paris spielen lassen wollte. Direktor Gailhard wird die Oper im April nächsten Jahres nicht in öffentlichen Aufführungen, sondern in einer Reihe von Sondervorstellungen herausbringen. Strauß soll die Oper in Paris dirigieren.

— Wir hatten in letzter Nummer schon auf die fünfte Oper **Siegfried Wagners** hingewiesen. Jetzt melden die Zeitungen, daß der Komponist soeben den dritten Akt seiner Oper „Sternengebot" fertiggestellt und damit sein neues Bühnenwerk vollendet hat.

— E. T. A. **Hoffmanns** längst vergessene Ouvertüren zu den Opern „Liebe und Eifersucht" und „Undine" sind unlängst von der Kurkapelle in Bad Wildungen wieder aufgeführt worden.

— Das böhmische Nationaltheater in **Prag** bereitet eine Aufführung von Glucks „Orpheus" in vollkommen neuer Einstudierung unter Karl Kovařovics Leitung vor.

— Aus **Paris** wird berichtet: **Massenet** ist schon wieder der Vollendung einer Oper nahe, die den Titel „Therese" führen soll. Der Komponist hat sich in einem Interview über den Charakter seiner Schöpfung, die zur Revolutionszeit spielt, geäußert: „Die Epoche der Revolution in Paris, drei Menschen, ein Schauplatz, das ist alles. Keine Menge, keine Chöre; ein Drama in einem Zimmer mit der Revolution, die man hört und nicht sieht, deren gewaltiges Echo hereintönt, sobald man das Fenster öffnet. . . ."

— Eine Pantomime „**Yseult**" nach dem Urtext der Tristan-Dichtung von Frau Sydney de Lagarde soll noch im Laufe dieser Saison an einer Pariser Bühne zur Aufführung gelangen.

— Musikalische Nachrichten aus Italien melden, daß **Wagners** Opern auf den italienischen Bühnen immer mehr heimisch werden. So ruft gegenwärtig „Rheingold" im Communale-Theater zu Bologna allabendlich wahre Begeisterung hervor. Aehnlich enthusiastische Aufnahme findet „Lohengrin" im Römischen Adriano-Theater. — **Gabriel Dupont**, der Komponist der mit dem Sonzogno-Preis gekrönten Oper „Cabrera", hat eine neue Oper geschrieben und sie „La glu" betitelt. (Hoffentlich ist die Oper besser als die „Ziegenhirtin", damit die deutschen Bühnen davor bewahrt bleiben, auf einen neuen Sonzognoschen „Leim" zu gehen.) — In Mailand ist **Mascagnis** Oper „Amica" bei ihrer Erstaufführung im Dal Verme-Theater nur freundlich aufgenommen worden. — Die neue in Bologna preisgekrönte Oper „Hermes" von A. **Parelli** ist vom Theater in Genua zur Aufführung angenommen worden. Die Preiskrönung dieser Oper rief großen Widerspruch unter den Fachgenossen hervor.

— „Der Blinde", **Enrico Bossis** lyrische Szene für Bariton, Chor und Orchester, soll unter Hofkapellmeister Kutzschbachs Leitung im Musikverein zu Mannheim am 15. Januar 1907 seine Uraufführung erleben.

— Beim Musikfeste, das die Stadt Mannheim im Juni 1907 zur Feier ihres dreihundertjährigen Bestehens veranstaltet, wird an Chorwerken neben Liszts Graner Festmesse **Konstanz Bernekers** „Krönungs-Kantate" aufgeführt werden.

— **Felix Draesekes** dritte Symphonie in c moll (op. 40) „Tragica" hat in Utrecht starken Erfolg erzielt. Der Dirigent Hutschenruyter wurde für den abwesenden Komponisten gerufen.

— Das Chorwerk „Der wilde Jäger" nach Wolfs Dichtung von Rud. Ew. **Zingel** hat in Frankfurt a. O. eine sehr beifällig aufgenommene Uraufführung erlebt. Professor Paul Blumenthal bezeichnet die interessante und lebensvolle Tondichtung als eine schätzenswerte Bereicherung der einschlägigen Literatur. Die Partie, die — im Sinne des alten Oratoriumstils gesprochen — dem Evangelisten zufällt, ist hier dem Deklamator anvertraut, der den Faden der Erzählung geschickt weiterspinnt; seine Aufgabe erhält in den melodramatischen Momenten erhöhte Bedeutung. Das neue Werk des phantasiebegabten Komponisten erlebte gleich nach der ersten Aufführung eine zweite.

— In **Krefeld** denkt der „Philharmonische Chor" im Januar 1907 das weltliche Oratorium „Ein Lied aus Frühlingstagen", für Soli, Chor und Orchester, von **Hermann Wunsch**, zur Uraufführung zu bringen. Das Gedicht stammt von Walter Bleitgen.

— Das Orchester der großherzoglichen Musikschule in **Weimar** hat in ihrer 378. öffentlichen Aufführung u. a. Enrico Bossis Intermezzi „Goldoniani" für Streichorchester (op. 127) gespielt.

— In **Berlin** ist ein neuer „Symphonie-Verein" gegründet worden, der künstlerisch und gesellschaftlich voraussichtlich bald eine Rolle spielen wird. Dem Komitee gehören Mitglieder der ersten Kreise an. Das sehr stark besetzte Orchester (z. B. über 60 Streichinstrumente) wird von **Arthur Laser** geleitet werden. (Der Dirigent ist als Mitarbeiter den Lesern unseres Blattes gut bekannt. Red.)

— Der Musiksalon **Bertrand Roth** in Dresden, von dessen Bestrebungen, zeitgenössische Tonsetzer durch Aufführung ihrer Werke bekannt zu machen oder ihren Namen verbreiten zu helfen, wir schon öfter berichtet haben, hat in seiner 83. Aufführung Stücke von Wilhelm Berger (Variationen in e moll für zwei Klaviere), A. P. Böhm (Lieder), Eduard Schütt (Suite für Piano und Violine, op. 44) gebracht. Die 84. Aufführung war Karl Grammann (1842—1897) gewidmet, die 82. Karl Reinecke (u. a. Trio für Klavier, Klarinette und Horn, op. 274, Sonate für zwei Klaviere in C, op. 275).

— Man schreibt uns aus **Moers** am Rhein: Die Altistin Frl. **Anna Schnaudt** hat hier kürzlich einen außerordentlichen Erfolg zu verzeichnen gehabt. Bald darauf folgte ein Konzert vor dem Großherzog von Hessen in Darmstadt. Max Reger hat sich der begabten Sängerin in besonderer Weise angenommen.

— Man schreibt uns aus **Paris**: Ein neues Konzertunternehmen, die „Symphonischen Konzerte Euterpeia", die tägliche Abendmusikaufführungen veranstalten, ist hier ins Leben getreten. Zur Einweihung wurden am 6. November Beethoven, Mozart, Wagner, Saint-Saëns, Massenet gespielt und als außerordentliche Zugaben: Elgars Serenade und die Ouvertüre zu „Thamara", exotisches Musikdrama von Bourgault-Ducoudray, Professor der Musikgeschichte am Pariser Konservatorium. Das Orchester der Euterpeia besteht aus 40 absolvierten Konservatoristen, die insgesamt erste Preise besitzen und wird von Kapellmeister **Barrau** dirigiert.



Kunst und Künstler.

— **Ein Denkmal für Albert Lortzing** ist, wie schon in voriger Nummer kurz gemeldet, in Berlin am 28. Oktober enthüllt worden. Auf der Rousseau-Insel im Tiergarten erhebt sich das marmorne Standbild des Volkskomponisten, ein Werk von Professor Gustav **Eberlein**, der bekanntlich auch das Berliner Wagner-Denkmal geschaffen hat. Wir bringen eine Abbildung des zweiten Komponistendenkmals Eberleins auf Seite 105 der heutigen Nummer. Die Urteile über die neueste Schöpfung Eberleins lauten verschieden. Sehr angenehm gegen die gespreizte Enthüllung des Wagner-Denkmals aber hat diesmal die schlichte Enthüllungsfeier berührt. Berliner Innungen und Vereine, derentwegen die Feier auf den Sonntag, 5 Tage nach dem Geburtstage Lortzings, anberaumt war, umstanden mit ihren Fahnen den kleinen Festplatz. Als Vertreter des Kaisers sah man den Generalintendanten v. Hülsen in Uniform zwischen Gustav Eberlein und den beiden Kindern Lortzings, unter den Ehrengästen zumeist Vertreter der Berliner und deutschen Schauspiel- und Musikwelt. Nach dem Erklingen des Marsches aus dem „Waffenschmied" und dem Weihegesange aus der „Schillerkantate" Lortzings hielt der Oberregisseur des Berliner Opernhauses **Georg Dröscher** die Festrede. Während das Sextett aus „Zar und Zimmermann" durch den Lehrergesangverein erklang fiel die Hülle. Vor dem Denkmal legte dann als erster Generalintendant v. Hülsen im Namen des Kaisers mit einigen Worten einen Lorbeerkranz nieder. Es folgten u. a. der Allgemeine deutsche Musikerverband, die Kinder Lortzings, die Vaterstadt Berlin, der deutsche Literaturverein (dem „Schiller deutscher Tonkunst"), der Verein Berliner Tonkünstler, die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, der Verein Berliner Musiker, die Vertreter der Hoftheater und Hofopern von Berlin, Dresden, Braunschweig, Schwerin, Wiesbaden, Hannover, Kassel, Osnabrück, Koburg, Weimar, Detmold, Gera, München, die Stadttheater von Danzig, Düsseldorf, Leipzig, Breslau, Brünn, Wien, Frankfurt a. M., aus Berlin das Lortzing-Theater (seinem Schutzpatron), das Theater des Westens und das Deutsche Theater, ferner die Städte Mannheim und Osnabrück. — Ueber die Aufführungen in den Berliner Operntheatern haben wir schon kurz berichtet. Zum Festmahle hatte der Kaiser folgenden telegraphischen Glückwunsch gesandt: „Ich habe mich sehr darüber gefreut, daß dem großen Tondichter, welchem wir so viel Schönes und Wertvolles verdanken, und dessen Werke sich wohl für immer im Herzen des deutschen Volkes einen Ehrenplatz erworben haben, an der Stätte seiner Geburt nun auch ein äußeres Denkzeichen gewidmet ist und beglückwünsche das Komitee zu der würdigen Durchführung dieses dankenswerten Unternehmens." — Von den Nachkommen des Meisters waren unter andern erschienen: Karl Lortzing, der greise Senior der Familie, die siebzigjährige Tochter des Komponisten, Frau Kapellmeister Lina Krafft und ihr Sohn Ernst, der zurzeit als Kapellmeister in Innsbruck tätig ist. Die Verwirklichung der Denkmalsidee ist dem Präsidenten des „Allgemeinen deutschen Musikerverbandes", Vogel, zu danken, der auf eine Anregung des bekannten Biographen Lortzings, G. R. **Kruse**, ans Werk ging, das nach zehnjähriger Tätigkeit nun vollendet ist.

— **Bayreuthiana.** Die „Frankf. Zeitung" veröffentlichte kürzlich ein Feuilleton von **Luise Pohl**, das den Titel „Aus den Erinnerungen von Richard Wagner" trägt. Es bringt eine Erzählung aus dem Leben Wagners, der folgende Worte als Einleitung vorausgeschickt sind: „Von mehr als einer Seite wird es beklagt, daß Richard Wagner seine so reichen **Erinnerungen** nicht niedergeschrieben habe, und daß dieser reiche Schatz an Erlebtem der Nachwelt verlorengegangen sei. Diese Annahme ist nun freilich ein Irrtum, denn Wagner hat mehrere Jahre vor seinem Tode seine Memoiren nicht nur vollständig **niedergeschrieben**, sondern auch **drucken** lassen. Sie sind jedoch nicht der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht worden und werden in Bayreuth streng gehütet, weil der Meister alle seine Erlebnisse und Gedanken, selbst seine intimsten Beziehungen, mit voller Offenheit darin niedergelegt hat. Nur wenigen Freunden ist der Einblick gestattet worden. Mein verstorbener Gatte, Richard Pohl, zählte zu diesen Wenigen. Wagner selbst hat ihm mit den Worten: „O Pohl!" ein kleines Bruchstück davon übersandt, weil darin eine Episode erzählt wird, die seine erste Begegnung mit ihm berührt. Wagner erzählt im dritten Band der Erinnerungen S. 79 und 80 darüber folgendes." (Folgt die Erzählung.) — Wir sind der Ansicht, daß es sich hier um eine Indiskretion handelt, die zum mindesten nicht recht „fair" ist, und glauben nicht, daß Frau Luise Pohl durch die Veröffentlichung, so belanglos sie der Sache nach wirklich ist, sich neue Freunde erwerben wird. Wie wir übrigens dazu aus sicherer Quelle mitteilen können, besteht in Wahnfried die Absicht, Wagners Memoiren im Februar 1913 der Oeffentlichkeit zu übergeben. Das umfangreiche Werk reicht jedoch nur bis 1864.

— **Mozartiana.** Die „Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin" (Kgl. Hofbuchhandlung von E. S. Mittler und Sohn), bringen in ihrem 22. Heft eine umfangreiche Monographie, die dem ausgezeichneten Vater des großen Tonkünstlers, Leopold Mozart, gewidmet ist. Das reiche Quellenmaterial dafür besteht hauptsächlich in seinen zahlreichen Briefen, von denen ein Teil bisher nicht veröffentlicht worden ist, sowie aus mehreren Heften von Reisenotizen. Eine schöne Beigabe zu dem ihm hier gesetzten literarischen Denkmal ist sein interessantes, nach dem in Salzburg befindlichen Originalgemälde in Lichtdruck wiedergegebenes Bildnis. — Der Mozart-Verein zu **Dresden** versendet seinen sechsten Bericht (1904—1906).

— **Neues vom Harmonium.** Die Firma **Schiedmayer & Söhne** in Stuttgart hat, wie in diesen Blättern auch schon angezeigt, ein Harmonium auf den Markt gebracht, das sie nicht zu Unrecht Meisterharmonium taufte und das auch auf der Berliner Musik-Fachausstellung im vergangenen Sommer mit dem Ehrenpreise der Stadt Charlottenburg prämiiert worden war. Ich ließ es mir angelegen sein, nachträglich das Instrument einer sehr eingehenden Prüfung zu unterziehen, wodurch ich zu der Ueberzeugung gelangte, daß **dieser** Preis tatsächlich wohl verdient war. Das Meisterharmonium von Schiedmayer zeichnet sich vor allem durch einen wirklich schönen und vollen Klang aus. Es fehlt ihm das, was bei manchen anderen Instrumenten seiner Gattung das musikalische Ohr beleidigt, nämlich der sogenannte Leierkastenton. Davon ist hier absolut nichts zu spüren, im Gegenteil erinnert das Harmonium sogar kaum an die Orgel, sondern wegen der sehr individuellen Färbung der verschiedenen Register mehr an ein Orchester. Die Imitation einer Reihe von Blasinstrumenten ist tatsächlich frappant, so z. B. die der Klarinette, des Fagotts, der Hörner, Posaunen, Tuben &c. Außerdem finden sich an dem Meisterharmonium noch manche Neuheiten, die von größtem Werte sind. Dem Violinregister wird durch Hinzufügung der 16 Fußton Vox angelica ein Bratschencharakter verliehen, durch Verschmelzung des Fagott- und Kontrabaß-Registers mit Bordun erhält man einen täuschend ähnlichen Tubaklang, durch Kombination von Celesta (abgestimmte Stahlplatten), Flöte, der Perkussion und der durch Metaphon abgedämpften Oboe ergibt sich ein vorzüglicher Hornklang. Einige besondere Vorzüge dieses Harmoniums sind dann noch die bis jetzt ungebräuchliche tiefe Oktave der Celesta, dann ein automatisch auslösendes Prolongement für Verlängerung der Baßtöne, das auf Wunsch auf halben Tastenfall eingestellt werden kann. Der doppelte Tastenfall ist jedenfalls eine epochemachende Erfindung. Er ermöglicht es, die Instrumentation nach Belieben zu regulieren, ohne dazu die Register ziehen zu müssen, die Klangfarbe steht also in direktem Zusammenhange mit der Stärke des Anschlages. Erwähnenswert ist weiter noch die Möglichkeit, die 16füßigen Bässe nur für die tiefste Oktave einzustellen. Ein derartiges Harmonium ist ein treffliches Mittel für angehende Komponisten zum Studium der Instrumentation, ein sehr brauchbarer Zimmerersatz für ein Orchester. Es lassen sich Effekte darauf erzielen, die dem Original beinahe gleichkommen, da auch das Hervorheben der einzelnen Melodiestimmen wie das Verleihen von Ausdruck geradezu unbegrenzt ist. Bei einigem Fleiß kann ein talentvoller Musiker auf dem Meisterharmonium zweifellos sehr eigenartige Wirkungen erreichen und wird außer seiner Wissensbereicherung auch hohe künstlerische Genüsse davontragen. **A. Laser.**

— **Reform des Konzertwesens.** In Berliner Blättern ist folgende interessante Mitteilung zu lesen: „Im Hause Wilhelmstraße 45 der Reichshauptstadt ist ein Kunstinstitut in der Entstehung begriffen, eine „Galerie alter und neuer Kunst", und in diesem Hause soll auch der Musik ein anmutend behagliches Heim geschaffen werden. Der kleine Saal soll in warmen Tönen gehalten, mit wertvollen Bildern geschmückt, bei jedem Konzert reich mit Blumen dekoriert sein. Die eleganten Stühle sollen in etwas freierer Anordnung im Saale aufgestellt sein (Endlich! Red.) und der Teppich soll über zwei Stufen zu dem regulierbaren Podium hinaufführen, so daß Saal und Podium eine geschlossene Einheit bilden. Regulierbar soll es insofern sein, als das Podium je nach Bedarf höher oder tiefer, größer oder kleiner sein kann. Die Konzertbesucher werden gebeten, in Gesellschaftstoilette

zu erscheinen. In den Pausen wird von Damen Tee gereicht. Die Gäste werden eingeladen, auch nach dem Konzert gesellig beieinander zu bleiben. Die Künstler werden unter den Gästen erscheinen. Hier und da werden vor und nach dem Konzert Ansprachen über die Künstler, das Programm usw. gehalten werden. Den Saal hat Konzertdirektor Groß (der ehemalige Impresario von Kubelik, Franz v. Vecsey, Mischa Elman, Red.) sich für diese seine Konzert-Unternehmung gesichert. Man hofft, den Konzertsaal noch in diesem Winter seinem Zwecke übergeben zu können." — Ob Herr Groß mit seiner Reform nicht gleich zu weit geht (Tee servieren?), bleibt abzuwarten. Jedenfalls ist es aber ein verdienstlicher Versuch, dem intimeren Solistenkonzert einen entsprechenderen Raum zu geben, als ihn unsere für diese Konzerte unzweckmäßigen Musiksäle und ihre Einrichtungen gestatten.

— **Künstlerhonorare.** Aus New York kam kürzlich die Meldung, daß Frau Elsa Szamosy, die Primadonna des Budapester Hoftheaters, in ihrem neuen Engagement an der amerikanischen Oper des Direktors Savage eine Jahresgage von 100 000 Mk. erhalten soll. — Daß außergewöhnliche Leistungen außergewöhnlich honoriert werden, ist bei den Anschauungen unserer Zeit verständlich. Einer einzigen Bühnengröße aber ein Gehalt von 100 000 Mk. zu geben, während unten im Orchester aber Musiker, die Partituren eines Strauß tadellos bewältigen, mit 1800—2000 Mk. im Durchschnitt entlohnt werden, entspricht nicht den Verhältnissen und ist eine Ungerechtigkeit. Freilich, solange ein vom Virtuosentum nur zu leicht hypnotisiertes Publikum die Honorare bezahlt, werden solche phantastischen Summen nicht verschwinden. Nur möge das Publikum doch auch mal bedenken, auf wessen Kosten diese Honorare ermöglicht werden! — Eine hübsche Ergänzung hierzu bringt die Meldung des „Ménestrel", daß Sarasate ein Engagement nach New York für zehn Konzerte zu — 200 000 Frcs. abgelehnt habe. „Die Amerikaner," so fügt die bekannte Pariser Musikzeitung hinzu, „sind wütend und können es nicht begreifen, wie man ihr Geld und ihren Beifall so gering achten mag." Wir können auch manches nicht begreifen: z. B. den Spleen, für ein Konzert 20 000 Frcs. zu bezahlen, und sei es zehnmal ein Sarasate, der es gibt. Warum der Künstler abgelehnt hat, ist leider nicht gesagt. Sollte ihn ein Gefühl der Scham angekommen sein, ein unverhältnismäßig hohes Honorar anzunehmen, wo Hunderte tüchtiger Kollegen darben?

— **Eine originelle Wette** ist, wie die italienischen Blätter berichten, kürzlich von Willy Burmester in Turin, wo er zwei Konzerte gegeben hat, gewonnen worden. Bei einem Bankett, das zu seinen Ehren veranstaltet wurde, sprach jemand die Ansicht aus, daß ein wahrer Virtuose einem guten Instrument im Werte von 200 Lire einen ebenso melodiösen Ton entlocken könnte, als einem Stradivarius. Der bekannte Instrumentenmacher Antonio Bonelli, der dem Bankett beiwohnte, protestierte gegen diese Behauptung und erbot sich, 20 000 Lire einem wohltätigen Werke zu stiften, wenn Burmester imstande wäre, dies zu vollbringen. Burmester nahm die Herausforderung an, und Bonelli ließ eine ganz neue Geige und eine Stradivarius holen. Von drei Zeugen begleitet, begab sich der Virtuose darauf hinter einen Wandschirm und spielte eine halbe Stunde lang abwechselnd auf beiden Geigen, indem er sie alle zwei oder drei Minuten austauschte, ohne daß die Anwesenden, Bonelli einbegriffen, imstande gewesen wären, mit Bestimmtheit zu sagen, ob er auf Stradivarius oder auf der gewöhnlichen Geige spielte. — Wenn das Geschichtchen wahr ist, so hätten wir hier wieder einen Beweis von der Autosuggestion beim Musikhören. Es wäre nicht uninteressant, gelegentlich völlig anonym zu musizieren, ohne Nennung des Virtuosen, des Dirigenten, des Komponisten in einem Konzerte. Das versenkte Orchester böte ja dazu passende Gelegenheit, die Resultate des Urteils könnten unter Umständen heilsam wirken.

— **Denkmalspflege.** Am Hause Schulerstraße Nr. 8 in Wien ist eine vom Wiener Männergesangverein dem Andenken Mozarts geweihte Gedenktafel angebracht worden. An der schmalen Vorderfront des alten, verwitterten Hauses prangt eine weiße Marmorplatte, die in Goldlettern folgende Inschrift trägt:

In diesem Hause wohnte
Wolfgang Amadeus Mozart
1784 - 1787
Und schrieb hie seine Oper
„**Die Hochzeit des Figaro**".
Zur Erinnerung errichtet vom
Wiener Männergesangverein
1906.

In dem genannten Hause, wo Mozart eine bescheidene Wohnung innehatte, legte ihm der italienische Abbate Lorenzo da Ponte das Libretto: „Le nozze di Figaro" nach Beaumarchais' gleichnamigem Lustspiel vor und Mozart warf sich gleich mit allem Eifer auf die Komposition. Als die Oper vollendet war, mußte erst der Kaiser seinen Machtspruch tun und die Aufführung anbefehlen. Sie fand am 1. Mai 1786 statt. „Nie wurde ein glänzenderer Triumph gefeiert", schreibt ein alter Chronist, „als Mozart mit seinen ‚Nozze di Figaro'."

— **Ein Wiener Musikmuseum.** In Wien soll in Kürze ein Musikmuseum errichtet werden. Es handelt sich um die bedeutend zu vergrößernde, bisher auf engen Raum beschränkt gewesene Sammlung der **Gesellschaft der Musikfreunde**, Instrumente, Manuskripte, Büsten und Bilder enthaltend. Ihren Grundstock bildet der reiche Manuskriptschatz von Originalen unserer Tonheroen wie Bach, Händel, Mendelssohn, Spohr, Weber, Mozart, Beethoven, Brahms. In einem Glasschrank wird der Schädel Haydns aufbewahrt. Viel Interesse verdient auch die Darstellung der Entwicklung des Klaviers.

— **Autographen.** Einen interessanten Katalog gibt das Antiquariat Gilhofer & Ranschburg in Wien heraus. Man findet darin manches bedeutsame Wort aus Briefen großer Männer von der klassischen Zeit bis zur jüngsten Vergangenheit angeführt. Die Fürsorge Beethovens für seinen Neffen Karl bezeugt wieder ein Brief aus dem Jahre 1816. Der Neffe sollte operiert werden und gemäß ärztlicher Vorschrift vorher noch einige Male baden. Der Onkel erwartet ihn daher beim Stubentor; er möge warme Leibwäsche mitbringen und sich beim Schneider leinene Unterziehhosen bestellen. Der Brief trägt die Unterschrift: „Nun leb wohl, ich bin — sogar durch Dich Dein Hosenknopf L. v. Beethoven." In einem Briefe des Leipziger Konzertmeisters Ferd. David an Professor Jos. Böhm in Prag (1845) heißt es: „Ihr Schüler Joachim hat uns während seines Hierseyns durch sein ausgezeichnetes Talent, sein gutes, bescheidenes Betragen und seinen regen Eifer für die Kunst große Freude und Ihnen die größte Ehre gemacht." Von Loewe ist das Manuskript der bekannten Komposition „Die Mutter bei der Wiege" vorhanden, das bei der Seltenheit Loewescher Autographen hohen Sammelwert besitzt. Auch Briefe von Mozarts Vater Leopold und von Wolfgang Amadeus selbst finden sich in der Sammlung, ebenso Schreiben Anton Rubinsteins, Schuberts, Schumanns und Richard Wagners.

— **Katalog.** Die Firma **Alois Maier** in Fulda (gegr. 1846), versendet soeben ihren neuen Pracht-Katalog, der zahlreiche Abbildungen des **Orgel-Harmoniums** enthält. Den Instrumenten werden leichte Spielbarkeit, vollkommen reine Intonation und ein Ton nachgerühmt, der sich stets und ganz und gar mit der Registerbezeichnung deckt. Die Instrumente der Firma fanden denn auch bereits nach allen Weltteilen Verbreitung. Da auch die Preise als mäßig zu bezeichnen sind, sei der neue Katalog, der unentgeltlich zur Verfügung steht, allen Interessenten und Musikfreunden empfohlen.

* * *

Personalnachrichten.

— Man schreibt uns: Professor **Leopold Auer** in St. Petersburg hat nach 30jähriger Tätigkeit seinen Posten als Solo-Violinist der Kaiserlichen Theater niedergelegt. Reiche, wohlverdiente Ehrungen wurden dem scheidenden Künstler an seinem Abschiedsabend zuteil. Vom Kaiser erhielt er außer wertvollen Geschenken den Rang als „wirklicher Staatsrat" verliehen. Dem kaiserlichen Konservatorium bleibt der vortreffliche Künstler als Lehrkraft auch fernerhin erhalten.

— **Louis Lombard**, ein bekannter Mäcen auf Schloß Trévano bei Lugano, hat zugunsten der internationalen Gesellschaft zur Erziehung taubgeborner Kinder mit seinem eigenen Orchester ein Konzert im Festsaal des Grand Hôtel National gegeben. Es liegt eine schöne, poetische Allegorie in diesem Gedanken!

— **Nikisch als Konzertredner.** Ueber eine auffallende Affäre im Leipziger Gewandhaus berichten die Tageszeitungen: Arthur Nikisch dirigierte im Gewandhauskonzert Bruckners neunte Symphonie. Nach den ersten Sätzen wendete er sich plötzlich an das Publikum und sagte: „Meine Damen, ich muß Sie dringend bitten, mich doch nicht so mit den Operngläsern zu fixieren, das macht mich nervös, ich kann da nicht weiter dirigieren." Herr Nikisch ist also „nervös". Jeder Einsichtige wird gewisse Maßnahmen der Dirigenten und Künstler, auf das Publikum einzuwirken, billigen. Die „Erziehung" darf aber nicht zu weit gehen, sonst könnte die Wirkung leicht mal ins Gegenteil umschlagen. Uebrigens wendet der Dirigent doch auch dem Publikum den Rücken?

— **Ins Land des Dollars!** Wir lesen in der Pariser Musikzeitschrift „Le Ménestrel" unter dem 17. November: „Le paquebot Kaiser Wilhelm II, qui a quitté Cherbourg il y a quelques jours, a emporté toute une pléiade d'artistes, qui vont aller faire une moisson de dollars aux États-Unis. Ce sont: Mmes Géraldine Farrar, Célestine Bonnigsegna et Bella Alten; MM. Enrico Caruso, Carl Burrian, de l'Opéra de Dresde, Antoine Van Rooy, Arcangelo Rossi, A. Scotti et Ricardo Straccari." — Daß die sich stetig mehrenden Amerikafahrten unserer bedeutenderen Sänger sich zu einer Kalamität für die Opernbühnen der alten Welt auswachsen werden, in gewissen Tenorfragen sich vielleicht schon ausgewachsen haben, scheint leider nicht mehr zweifelhaft zu sein.

— **Eine Versicherung eigener Art** soll, wie die Zeitungen melden, **Leoncavallo** vor seiner amerikanischen Konzertreise abgeschlossen haben. Er ließ sich bei Lloyds in London mit 100 000 Dollar für fünfzig Konzertaufführungen in der Weise versichern, daß die Gesellschaft für jeden Abend, an dem der Komponist aus irgendeinem Grunde nicht imstande ist, eine Aufführung zu leiten, eine Entschädigung von 2000 Dollars zu zahlen hat. — Bei seinem ersten Auftreten als Dirigent ist Leoncavallo in New York nicht besonders glücklich gewesen. Er selber hat den Mißerfolg dem Orchester und den Solisten zugeschrieben.

— Der bekannte Tenorist **Ernest van Dyck** ist als Gesangsprofessor an das Konservatorium zu Antwerpen berufen worden.

Schluß der Redaktion am 17. Nov., Ausgabe dieser Nummer am 29. November, der nächsten Nummer am 13. Dezember.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 5.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei **Kreuzbandversand** im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Anzeigen die viergespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pf. (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Anzeigen bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen sämtlichen Filialen.

Besprechungen.

Für den Weihnachtstisch. Zwei wirklich entzückende Geschenkswerke für die Kinderwelt liegen uns vor. Kling-Klang-Gloria, deutsche Volks- und Kinderlieder, nennt sich das eine, das soeben in Wien im Verlage von F. Tempsky (Leipzig, G. Freytag) herausgekommen. Es sind in diesem Buche etwa 50 der beliebtesten Weisen von W. Labler mit Geschmack ausgewählt und entsprechend gesetzt. Der gute Kamerad, Webers „Schlaf Herzenssöhnchen", der Lindenbaum, Hänselein und Gretelein und wie sie sonst alle heißen, die den Kindern ans Herz gewachsen sind, finden wir da im schönen Bunde vereinigt. Die künstlerisch durchgeführte Ausstattung, der feine Notenstich und Textdruck, die ganz reizenden Zierleisten bilden hocherfreuliche Beigaben, vor allem aber sind es die Illustrationen, die dem neuen Liederbuche seinen eigenartigen Wert verleihen. Die 16 Vollbilder in Dreifarbendruck sind ganz prächtig gelungen. Illustrierte Liedausgaben sind ja in unserer Zeit gerade nichts Neues, wir glauben aber nicht, daß die Wiener Maler H. Leffler und J. Urban mit ihren Kling-Klang-Gloria-Bildern von irgendwem bisher übertroffen worden sind. Es ist eine Freude, in diesem Kinderbuche zu blättern, und wenn Paul Heyse bemerkt, daß den Biedermeierhumor der Zeichnungen zu würdigen freilich nur den Eltern möglich sein wird, so hat er damit nur ausgesprochen, wie köstlich auch die Großen sich an dem Buche ergötzen werden. Auch wir möchten uns dem Wunsche des Dichters anschließen, dies reizende Liederbuch in allen Kinderstuben eingeführt zu sehen; denn die Bilder werden den Kindern wie die Lieder bald liebe Kameraden werden und bleiben. Der Preis von 4 Mk. (4 K 80 h) ist in Anbetracht des sehr schön ausgestatteten 66 Seiten im Querfolio starken Buches niedrig zu nennen. — Ein anderes Kinderbuch nennt sich „In der Mäusewelt". Eine Erzählung mit Klavier von Agathe Sneilen, mit Musik von Chatarina Rennes, Zeichnungen von Wenckebach. Aus dem Holländischen. Verlag von Felix Krais in Stuttgart. Das ist nun ein ebenso originelles wie reizendes Kinderbuch. Josienchen und ihr Bruder Willy gehen in den Wald; sie sehen ein Mäuslein in seinem Loche verschwinden und wünschen sich neugierig, ach könnten wir doch auch mal sehen, wie es in der Mäusewelt ausschaut. Ihr Wunsch wird erfüllt, auf der Wiese einschlafend, wird Josienchen im Traume ins Mäusereich geführt, wohin sie auch ihr Brüderchen begleitet. In verschiedenen Abenteuern lernen wir nun die Erlebnisse dort unten kennen und dem kleinen Josienchen geht es dort so gut, daß sie schließlich verspricht, sie wolle, was keines der Mäuse sich getraut, der Katze die Schelle umhängen, damit jedes Mäuslein rechtzeitig gewarnt werde. Außer der lustigen Erzählung und den drolligen Bildern ist es hier die „musikalische Illustrierung", die bei den Kindern Jubel hervorrufen wird. Den guten Rat der Verfasserin an den Vorleser müssen wir unterschreiben. Auch dies Kinderbuch kann unseren Lesern für den Weihnachtstisch warm empfohlen werden.

Wir machen unsere Leser auf die in heutiger Nummer inserierenden Firmen aufmerksam. Unter den verschiedenartigen angezeigten Musikalien sowohl, wie auch unter den mit der Musik sich beschäftigenden Büchern werden Kauflustige passendes für den Weihnachtstisch finden. Neben der allgemeineren Zwecken dienenden Literatur ist die spezielle Weihnachtsliteratur im heutigen Anzeigenteil berücksichtigt. Ebenso finden unsere Leser Auswahl in andern Geschenksgegenständen, Instrumenten nebst dazu gehörigen Bestandteilen 2c., wie auch schließlich allgemeine Gebrauchs- und Luxusgegenstände angezeigt sind.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 5 gehört in erster Linie unsern Geigern. Ein Violinstück „A la Russe", das den bekannten und beliebten Komponisten Nicolai v. Wilm zum Verfasser hat, zeichnet sich durch natürliche, leicht faßliche Melodie aus und entspricht in seiner charakteristischen Gestaltung und Durchführung dem Titel. Daß Wilm hierin nicht fehlgreift, kann nicht wundernehmen. Ist er doch, ein geborener Rigaer, manches Jahr seines Lebens mit russischen Elementen in Berührung gekommen. Das Charakterbildchen, dessen Züge überall den gewiegten Komponisten zeigen, hat Zug und Schwung und wird, zumal es keine besonderen Schwierigkeiten bietet, unseren Geigern sicher gefallen. Erinnert sei wieder daran, daß die Separatstimmen für die Violine im laufenden Jahrgange jedem unserer Geiger kostenlos zugesandt werden, sobald er sich (durch Uebersendung der Quittung des Buchhändlers oder der Post) als Abonnent ausgewiesen hat. — An zweiter Stelle steht ein Lied „Die Raben und die Lerchen" von Max Chop in Berlin. Der besondere Humor Scheffels ist in der Komposition ausgezeichnet getroffen und die Melodie, wir möchten sagen, so selbstverständlich gestaltet, daß das Liedchen Anwartschaft darauf hat, populär zu werden.

Bezug früherer Jahrgänge.

Unseren neueingetretenen Abonnenten diene zur Nachricht, daß sämtliche früheren Jahrgänge der „Neuen Musik-Zeitung" noch erhältlich sind und durch jede Buch- und Musikalienhandlung, sowie direkt vom Verlag bezogen werden können. Preis der Jahrgänge 1880 bis 1896 (ältere Ausstattung) je Mk. 2.—, 1897 bis 1903 (ältere Ausstattung) je Mk. 4.—. Jahrgang 1904 und folgende (neue Ausstattung) je Mk. 6.—. Einbanddecken zu den Jahrgängen 1880 bis 1903 (einfach Leinen) je Mk. 1.—, Prachtdecken je Mk. 1.50. Einbanddecken zu Jahrgang 1904 und folgenden je Mk. 1.25. Sammelmappen (für die Musikbeilagen) zu Jahrgang 1904 und folgenden je Mk. —.80. Decke und Mappe zusammen Mk. 1.75.

Das Verzeichnis einer Auswahl in älteren Jahrgängen der „Neuen Musik-Zeitung" erschienener besonders interessanter Aufsätze, Biographien, Künstlerporträts und Musikbeilagen wird jedem Interessenten auf Verlangen kostenfrei übersandt vom

Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".

Literatur.

Ein Leuchtturm des Wissens. Unaufhaltsam ergießen sich die Fluten der papiernen Aufklärung über den Büchermarkt, und unmöglich ist es für jeden, auch nur das was seinem besonderen Wissensgebiete angehört, zu überschauen. In dieser Menge von Büchern steht einem Leuchtturm gleich das Werk, das die ganze Weisheit des Tages in sich birgt, eine deutsche Erfindung, das Konversations-Lexikon. Soeben ist der „Kleine Brockhaus" erschienen, der neben dem 17bändigen großen Bruder mit seinen zwei Bänden ein bescheidene Rolle zu spielen scheint, der aber an Bedeutung für die große Masse des Volkes ihn übertrifft. Der „Kleine Brockhaus" ist ein Prunkstück, aber so wenig umfänglich, daß er überall bequem ein Unterkommen findet, auf dem Schreibtisch, auf dem Geschäftspult oder wo es sonst sei. Zur Lösung der schwierigen Aufgabe, auf jede vernünftige Frage sofort eine kurze, sichere Antwort zu geben, sind über 80000 Stichwörter bereit, die durch 4500 Abbildungen und Karten unterstützt werden, wo es im Interesse der größeren Klarheit und besseren Uebersicht des Textes nötig ist. Demselben Zweck dienen 168 Seiten Textbeilagen, auf denen ausführlichere Darstellungen Platz gefunden haben. Wo man in dem Werke hinschaut, findet man alles aufs bequemste eingerichtet. Der „Kleine Brockhaus" bevorzugt kein Wissensgebiet. Er strebt vielmehr danach, einen möglichst gleichmäßigen Ueberblick über das gesamte Wissen und Können der Gegenwart zu bieten, und er hat sich unparteiische Darstellung zum obersten Gesetz gemacht. In unserer, aufs Praktische gerichteten Zeit ergibt es sich aber von selbst, daß die exakten Wissenschaften, die Technik, Handel und Verkehr und das moderne Leben mit seinem vielgestaltigen Getriebe in erster Linie Berücksichtigung verlangen. Den sozialen Fragen sind viele Artikel gewidmet, die durch Beilagen (Arbeiterversicherung, Genossenschaften, Streik usw.) eine wertvolle Erweiterung erfahren. Auf dem Gebiete der schönen Künste wird man kaum einen Namen vermissen, und die wichtigsten Beispiele von Malerei und Plastik sind in charakteristischen Bildern wiedergegeben. Es sei in dieser Beziehung nur auf die Tafeln „Genrekunst", „Gotik", „Historienmalerei", „Porträts", „Statuen" usw. verwiesen. Die Tafeln „Musik" geben außer den musikalischen Instrumenten der Kultur- und Naturvölker auch die Entwicklung unserer Notenschrift, eine Seite einer Partitur usw. Die Karten sind mit all der gewohnten Exaktheit ausgeführt und bilden einen für gewöhnliche Bedürfnisse mehr als genügenden Atlas. Das so vieles umfassende, ungemein reich ausgestattete Werk wird zu dem erstaunlich billigen Preise von 24 Mk. für die zwei Bände dem Publikum angeboten. Jede Buchhandlung kann den „Kleinen Brockhaus" zur Ansicht vorlegen. Wir sind überzeugt, daß

(Fortsetzung siehe S. 112.)



sich der neue „Kleine Brockhaus" bald in jeder deutschen Familie einbürgern und unentbehrlich machen wird.

Bäder-Album der k. preußischen Domänenverwaltung. Das wirklich künstlerisch ausgestattete Album ist im Auftrage des Ministers für Landwirtschaft herausgegeben. Es behandelt folgende Bäder und Mineralbrunnen: Ems, Fachingen, Geilnau, Langenschwalbach, Nenndorf, Niederselters, Norderney, Rehburg, Schlangenbad und Weilbach. Die Beschreibung ist von Badeinspektor Dr. Stern-Langenschwalbach geliefert, die farbigen Illustrationen sind nach Gemälden namhafter Künstler verfertigt.

*Unserer heutigen Nummer liegen Prospekte von den Firmen **Breitkopf & Härtel, Leipzig** und **C. F. Kahnt Nachf., Leipzig**, bei, die wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.*

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

Texte für Liederkomponisten.

Kennst du das Meer?*

Kennst du das Meer?
Wenn ein zitternder Lufthauch säuselt,
Leise die ruhende Flut sich kräuselt,
Träumend am Himmel ein Wölkchen gleitet
Und das All sich unendlich weitet . . .

Kennst du das Meer?
Wenn die Wetter peitschen und stürmen,
Schäumende Wellen sich berghoch türmen,
Wolken und Blitze zerrissen flattern
Und die Donner dazwischen knattern . . .
Kennst du das Meer?

Es war ein junger Königssohn.

Es war ein junger Königssohn,
Es war ein brausendes Leben,
Es war ein wildschönes Heidekind,
Das hatte sich ihm gegeben.

Es war eine stolze Herzogin,
Es war ein Hochzeitsmorgen,
Es war ein einsames Heidegrab
Im Weidenbüschen verborgen.

Verschlungene Hände.

Wenn deine Hand in meiner ruht,
Wie schön es dann sich träumt und sinnt!
Das macht dein warmes, junges Blut,
Ich fühle, wie es pulst und rinnt.

Mir ist, als hätte nie ein Leid
Die Seele tief mir aufgewühlt,
Und unserer Liebe Heiligkeit
Hätt' ich von je, von je gefühlt.

Wenn deine Hand in meiner ruht
Ist alles gut.

Wenn die Erika blüht.

Wenn die Erika blüht . . .
Tirilli, tü — üt!
Ein fröhlich Vögelein
Zwitschert im Sonnenschein,
Wiegt sich in lauer Luft,
Wiegt sich im Blumenduft. —
O, wie das Leben ruft!
Wenn die Erika blüht.

Wenn die Erika blüht,
Weithin der Himmel blaut,
Geh' ich durchs Heidekraut,
Trinke die Heideluft,
Trinke den Heideduft,
O, wie das Vöglein ruft!
Tirilli, tü — üt!
Wenn die Erika blüht . . .

Köln a. Rh. **Erich Enke.**

* Anm. der Red. Wir machen unsere Leser auf diesen jungen, offenbar begabten Lyriker aufmerksam. Soweit wir seine größeren Gedichte kennen, eignen sie sich auch für Chorkompositionen. Erich Enke wohnt zurzeit in Köln a. Rh., Hohenzollern-Ring 5.



Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 16. November.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Nr. 75. Formenlehre der Instrumentalmusik von B. Widmann. Melodiebildungslehre von C. Breslaur. Analyse von Bachs wohltemperiertem Klavier von H. Riemann. **Das Liebesmahl der Apostel** hat Wagner als königlicher Kapellmeister in Dresden im Jahre 1843 geschrieben, und zwar für ein allgemeines Musikfest der sächsischen Männergesangvereine in Dresden. Er hatte für die Ausführung der Dichtung und der Komposition knapp 14 Tage Zeit, die durch berufliche Geschäfte ohnehin reichlich ausgefüllt war. Wagner bezeichnete das Liebesmahl nicht als Oratorium, sondern als biblische Szene für Männerstimmen und großes Orchester. Sie behandelt die Ausgießung des heiligen Geistes über die Jünger des Heilands. Die Aufführung fand am 6. Juli in der Frauenkirche statt. 1200 Männerstimmen und 100 Instrumente waren daran beteiligt, der Erfolg für den jungen Meister war groß.

Th. u. Pr. Der Titel wird vom Landesfürsten verliehen, Gehalt ist damit nicht verbunden. Der „schöne" Triller wird für die meisten freilich nur durch Uebungen zu erreichen sein. Wir empfehlen Ihnen die Klavierschule von Breslaur. Die 21. Auflage spricht am besten von der praktischen Brauchbarkeit dieser bekannten Schule. Es ist uns natürlich rein unmöglich, hier Vorspielstücke für mehr oder weniger begabte Schüler anzuführen. Wir verweisen auf die Rubrik „Besprechungen" unseres Blattes. In Nr. 3 erst finden Sie speziell Vortragsstücke für Kinder besprochen. Außerdem ist im Inseratenteil auch oft genug entsprechende Musik angezeigt. Wegen der beiden andern Fragen, die etwas mehr Raum beanspruchen, das nächste Mal.

Flötenspieler. Unter den guten Flötenschulen wie von M. Popp, E. Köhler rc. ist für das Selbststudium des Atemholens ganz besonders die Schule von E. Prill, op. 7, zu empfehlen, in der alles Wissenswerte, namentlich auch Anleitungen zum Atemholen durch praktische Beispiele enthalten sind. Von einer Kräftigung der Lunge kann übrigens nur dann die Rede sein, wenn der Lernende eine kräftige Konstitution mitbringt und von Anfang an einen tüchtigen Lehrer hat.

M. H. D., Nürnberg. Die aufgezählten Klavierstücke von Debussy sind uns leider nicht zur Hand. Wir empfehlen Ihnen, zu versuchen, daß Sie Exemplare zur Ansicht erhalten, wenn nicht, es mit dem einen oder dem andern Stück zunächst zu probieren. Minderwertig sind auch die Klavierstücke des bekannten Franzosen nicht, freilich wird nicht zuletzt bei ihm der Geschmack eine entscheidende Stimme abgeben.

P. M., M. Wir danken Ihnen für Ihr Schreiben vielmals und herzlich. Ihre Anregung, Aufsätze über Kammermusik zu bringen, fällt auf fruchtbaren Boden. Wir werden so bald wie möglich eine geeignete Kraft dafür zu gewinnen suchen. Fällt solch ein „Leitfaden" doch auch in das Kapitel Hausmusik. Wenn die „Nimmersatten" ihre

Anträge immer in die vorliegende Form kleideten, wäre es eine Lust Redakteur zu sein.

Ph. C. Das Manuskript ist von Lethes Strom nicht fortgetragen worden. Allerdings liegt es im dunklen Hades unseres tiefen Manuskriptenschrankes. Aber gedenken Sie der Persephone oder noch besser der Eurydice, die ein Orpheus zu Licht und Leben wieder emporführte!

O. Uhl, R. Es ist nicht ohne weiteres zu sagen, welche Sammlung für gemischten Chor die beste ist. Wir bitten unsere Leser freundlichst, mehr die Besprechungen in unserem Blatte zu beachten. Zu empfehlen sind: Deutscher Liederkranz (Volkland) Part. 4 Mk. Liederschatz (Vogel) Part. Mk. 1.70. Troubadour (Reiser) Part. Mk. 2.75. Dann gibt es noch gute Sammlungen von L. Liebe und von Schwalm. Ferner nennen wir Sammlungen geistlicher Chorgesänge, von denen die von C. Stein herausgegebene „Sursum corda" sehr empfohlen werden können.

H. P. Wir sind, wie gesagt, in Köln vertreten und danken für Ihr freundliches Anerbieten.

P. B. Wie Ihnen mitgeteilt worden sein wird, sind die separaten Violinstimmen von August dieses Jahres vergriffen. Wir haben Ihr Schreiben nicht erhalten, es ist von der Expedition versehentlich nicht an die Redaktion gelangt, sonst hätten wir Ihnen selbstverständlich sofort mitgeteilt, daß, wie wir schon so oft bekannt gemacht haben, es einer Anfrage vorher nicht bedarf, um Beurteilungen von Kompositionen im Briefkasten zu erhalten. Senden Sie das Manuskript ein und Sie werden gewiß durch die prompte Erledigung mit uns zufrieden sein. Für Ihre freundliche Empfehlung unseres Blattes sagen wir Ihnen unsern besten Dank. Möchten die andern „treuen Abonnenten" Ihnen eifrig nachahmen! Das ist mit die wirksamste Propaganda.

G. F., Som. Ob die Gitarre oder die Mandoline sich besser für die Begleitung deutscher Lieder eignet? Nun natürlich die Gitarre! Ein Violinspieler wird in der Erlernung des Instruments Vorteile vor andern haben. Wir möchten jedem Freund der Volks- und Hausmusik dazu raten.

E. v. T. Ihre Mitarbeit ist uns nach wie vor sehr erwünscht.

A. P—ini. Das kurze Manuskript ist uns zugegangen. Wann wir es verwenden werden und ob in vorliegender Form, können wir Ihnen nicht sagen. Wenn es Ihnen eilt, müßten wir es Ihnen wieder zur Verfügung stellen. Der Andrang zur Mitarbeit an der „Neuen Musik-Zeitung" ist in letzter Zeit so stark geworden, daß wir nur noch mit Schriftstellern verkehren können, die Geduld zu warten haben. — Der Not gehorchend, nicht dem eignen Triebe!

Landgerichts-Rat Dr. J. 1. Es könnte sich bei Arthur Schnabel, dem bekannten Pianisten, nur um den Enkel des Domkapellmeisters Joseph Ignaz Schnabel handeln. Wir können Ihnen indes heute keine sichere Auskunft geben. 2. Wegen der laufenden musiktheoretischen Artikelserien werden Sie sich wahrscheinlich noch etwas gedulden müssen.

Cl. B—ek., S—hausen. Walcker-Ludwigsburg; Link-Gingen a. Brenz (Württ.); Sauer-Frankfurt a. O.

Jos. E—berger, L. Kirchenmusik haben die meisten Verleger in ihren Katalogen. Es wäre nutzlos, Ihnen mit Adressen aufzuwarten.

F. Die ausführlichsten Bogenstudien, die wir kennen, finden Sie bei O. Sevcik. Das op. II des böhmischen Pädagogen (erschienen bei Bosworth) enthält einige tausend Strichkombinationen, so daß sich wohl alles darin vorfindet, was praktisch in Frage kommen kann. Etudien dieser Art verleiten aber gerne zu rein mechanischer Ausführung, wovor wir ausdrücklich warnen möchten. Empfehlenswert ist außer Sevcik, von dem wir Ihnen aus dem erwähnten op. II zum 1. Heft der 2. Abteilung raten, die „Kunst der Bogenführung" von C. Kroß, op. 40.

E. N. K. Wenn Sie gründlich an das Studium des Lagenspiels herangehen wollen, empfehlen wir Ihnen: Centola, „Technik des Violinspiels" (Breitkopf u. Härtel), dessen 2. Band die 2. Lage, der folgende die 3. Lage behandelt. Aeußerst eingehend beschäftigt sich die Singer-Seifriz-Schule (1. Hälfte des 2. Bandes) mit dem

Lagenspiel, der Preis dieses Werks stellt sich auf ungefähr 8 Mk. Als Einführung ist Eccarius-Sieber zu empfehlen. Als ausgezeichnetes Mittel zur Erlernung der Fingersitze raten wir Ihnen, eine und dieselbe Uebung, soweit es ihr Umfang erlaubt, hintereinander in verschiedenen Lagen zu spielen. Dabei wird oft mehr erreicht, als beim mechanischen Abspielen und Verweilen in der gleichen Lage.

Kompositionen.

(Redaktionsschluss für diese Rubrik am 16. November.)

E. H., K—lautern. Ihre Tüchtigkeit als Männerchorkomponist beansprucht das Recht, von der Oeffentlichkeit beachtet zu werden. Um die Gunst der Masse zu buhlen, scheinen Sie freilich nicht veranlagt zu sein. Ihre grosszügigen, korrekt gesetzten, nur hin und wieder durch konventionelle Phrasen in der Wirkung etwas benachteiligten Chöre sollten Gelegenheit zur Bestehung der Feuerprobe finden.

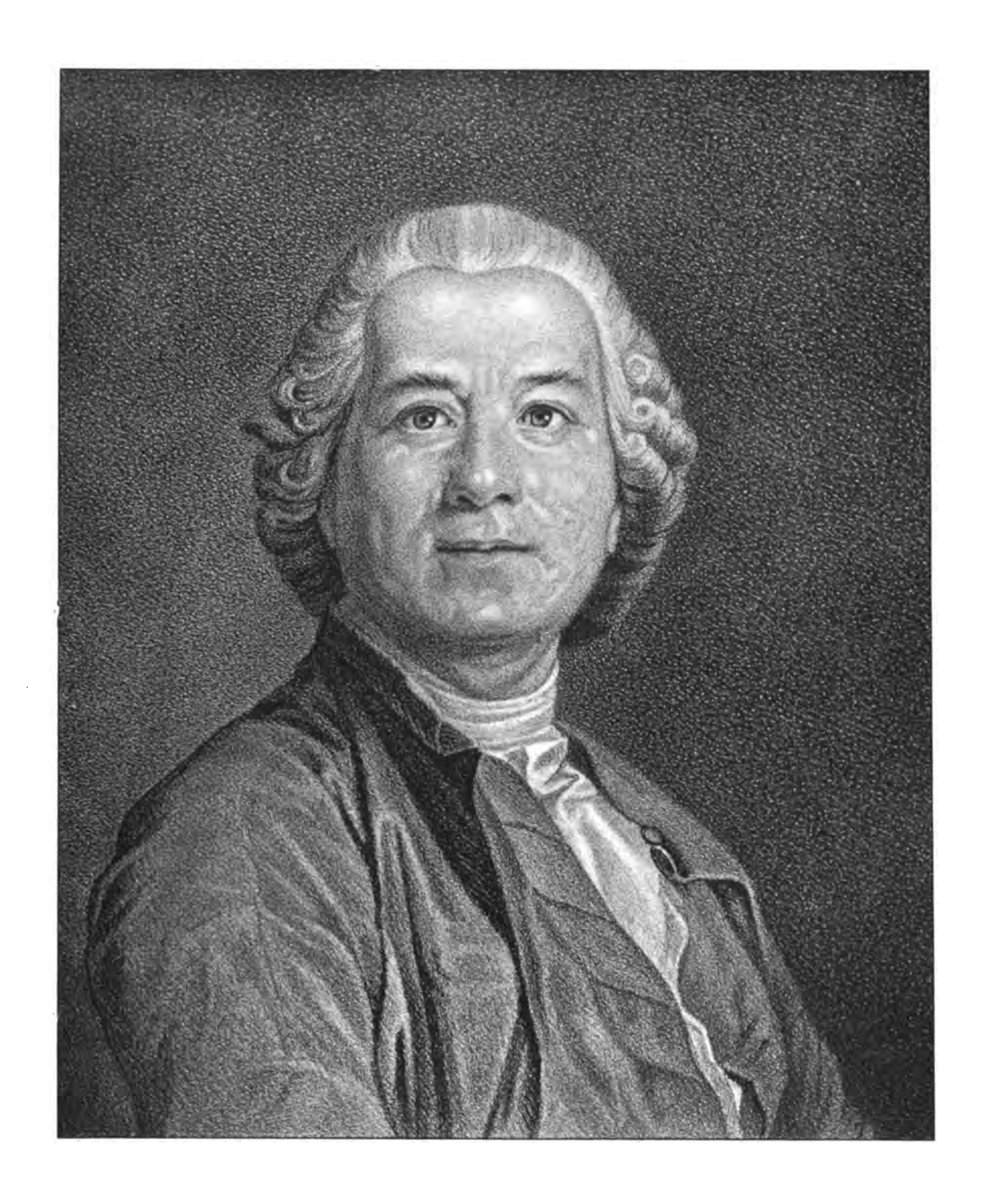
J—st., O—linden. Sie sind ein geborener Kontrapunktiker. Gegen die Form ist nichts einzuwenden. Bei aller Selbständigkeit der vier Instrumente bewegen sich die zum Teil recht originellen Gedanken in einheitlichem Fluss. Die Quartette Beethovens mögen Ihnen wohl vorbildlich gewesen sein. Bagatellen im Satz wären da und dort zu beanstanden; bei weiteren theoretischen Studien werden Sie aber auch diese zu vermeiden wissen. Wir wünschen Ihrem autodidaktischen Streben anhaltenden Erfolg.

E. Gö., Po. „Ein schlampiges Hütlein" muss auch schlampig gesetzt sein, mögen Sie nicht mit Unrecht gedacht haben. Wir wollen uns daher über die zahlreichen Oktaven und Quinten, als realistischen Manieren, nicht weiter aufhalten und den glücklich getroffenen fröhlichen Ton hinnehmen als den Erguss eines sorgenfreien Naturburschen, für den nur zwei Dinge in der Welt existieren: im Arme die Fiedel und im Herzen das Liedel. In melodischer Grazie bewegt sich Ihre „Bachstelze". Hier tritt uns ein reiches Talent entgegen, das bei weiterer Pflege für den Inhalt die entsprechende künstlerische Ausdrucksform stets finden und sich nicht mehr in der Wahl seiner Mittel, wie bei „Der junge König" vergreifen wird. Krönungstage, Rosenblühen, ein jauchzendes Volk schildert man nicht mit krassen Dissonanzen.

W. A., B. Im Bestreben, mit den natürlichsten und einfachsten Mitteln schöne Wirkungen zu erzielen, gelingen Ihnen sehr ansprechende Gebilde. Ihre Arbeiten heben sich darum von dem dilettantischen Kunterbunt, das man oft zu sehen und zu hören bekommt, vorteilhaft ab. Bewahren Sie sich auch ferner vor „Uebergriffen". An dankbaren Freunden wird es Ihrem Humor, der in der Ballade vom Ritter Kunz seine schönste Blüte treibt, nicht fehlen. — Das Erscheinen der Tonsatzlehre von Koch in Buchform wird nicht mehr lange auf sich warten lassen.

———※———

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Christoph Wilibald Ritter von Gluck.

(Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn
Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.)





XXVIII. Jahrgang.
Nr. 6.

Stuttgart-Leipzig
13. Dezember 1906.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Hermann Götz.

Zur Erinnerung an seinen 30jährigen Todestag.

Von **Bruno Weigl** (Brünn).

(Schluß.)

Wenden wir uns wiederum zu Hermann Götz zurück. Zu Ende des Jahres 1869 schenkte ihm seine Frau ein Töchterchen, das er Margarete nannte, und für das er in seiner Vaterfreude „Jhm herzlibe Wybli" drei außerordentlich reizende Kinderliedchen komponierte, die bald darauf bei den Gebrüdern Hug & Co. ihren Verleger fanden. Auch die bereits erwähnten bei Breitkopf & Härtel verlegten Klavierstücke „Lose Blätter" op. 7 (von denen einige Stücke allerdings auch aus früheren Jahren stammen), sowie zwei kleine bei Rieter-Biedermann herausgegebene instruktive Sonatinen für Klavier op. 8 stammen aus dieser Zeit. Trotzdem verabsäumte Götz nicht, sich auch um das Musikleben Winterthurs eingehend zu bekümmern. Seit der Begründung des Gesangvereins „Melodia" gab er alljährlich zwei oder mehrere große Kirchenkonzerte, in denen die bedeutendsten Werke unserer klassischen Meister zum Vortrag gebracht wurden. Gegen Ende des Jahres 1868 veranstaltete er im Verein mit Julius Hegar und Oskar Kahl einen Zyklus von drei Triosoireen, in denen er es sich zur Aufgabe machte, hauptsächlich Beethovensche und Mozartsche Kammermusikwerke zu Gehör zu bringen. Im Jahre 1871 ging Götz selbst so weit, eine Dilettantenorchestervereinigung zu gründen, der er bis zu seiner Uebersiedlung nach Zürich als Leiter vorstand. Neben Beethovens I. Symphonie, dessen Prometheus-Ouvertüre, Haydns C dur- und D dur-Symphonie, Mozarts C dur-Symphonie, Ouvertüren von Gluck, Hummel 2c. standen auch das von ihm für Orchester arrangierte Mendelssohnsche „Frühlingslied" und Schuberts »Marche héroique« auf den stets reichhaltigen Konzertprogrammen.

Bei den immer mehr sich steigernden Bedürfnissen seiner Familie konnte Götz mit dem kargen Gehalt seiner Organistenstelle und dem Honorar für die wenigen Privatstunden, die ihm in Winterthur zufielen, kein Auslangen finden; so beschloß er, auch in Zürich (wohin er sich von nun ab einmal wöchentlich begab) gut bezahlte Klavierstunden zu erteilen. Später siedelte er mit seiner Familie ganz nach Zürich über, ohne jedoch die Organistenstelle und die Stunden in Winterthur aufzugeben; Samstag und Sonntag verbrachte er in Winterthur, die übrige Zeit in Zürich. So gab es ein ewiges Hin- und Herreisen, das auf die Dauer seine ohnehin bereits stark erschütterte Gesundheit völlig zerrüttete. Ende März 1872 mußte er sich endlich entschließen, die Organistenstelle aufzugeben und, seinen Unterhalt bloß durch Stundengeben fristend, sich nach Hottingen bei Zürich zurückzuziehen. Als seine Hauptaufgabe erachtete er es nun, seine Oper an einer deutschen Bühne zur Aufführung zu bringen. Da sich ihm selbst keine Möglichkeit bot, sein Werk in einem größeren Theater durchzusetzen, so bat er seinen ehemaligen Lehrer Hans v. Bülow, der die „Widerspänstige" kurz nach ihrer Vollendung gelegentlich seines Aufenthaltes in Zürich kennen und schätzen gelernt hatte, sich für die Oper zu verwenden. Wie ein Brief Bülows vom 17. März 1872 an seinen Freund, den Hoftheaterintendanten Hans v. Bronsart in Hannover beweist, hat er sofort die nötigen Schritte eingeleitet und Götzens Werk diesem auf das wärmste empfohlen. Kurze Zeit darauf erhielt auch Götz die Verständigung, daß seine Oper in Hannover zur Aufführung angenommen sei, und alle ihm bis jetzt auferlegten Kümmernisse und Zurücksetzungen gingen nun bei ihm, der seine kühnsten Pläne mit einem Schlage in Erfüllung gehen sah, in dem beglückenden Gefühle der Freude unter. Aber für Götz schien die Zeit der Erlösung aus dem Künstlerelend noch nicht gekommen zu sein; das Unglück wollte es, daß die Einstudierung der Oper angeblich wegen der Erkrankung des ersten Baritons und sonstiger „einschränkender Verhältnisse" wegen auf unbestimmte Zeit hinausgeschoben werden mußte. So sah sich Götz wie schon öfter in anderer Hinsicht wiederum um seine schönsten Hoffnungen betrogen und mit seiner Oper der Willkür des Schicksals preisgegeben. Jetzt blieb ihm wohl nur der einzige Ausweg übrig, selbst die größten deutschen Städte zu bereisen, um den Theaterunternehmern persönlich sein Werk anpreisen zu können. Ueber diesen Leidensweg Götzens, den er trotz der Schonung, die seine Gesundheit notwendig erheischte, im Sommer 1873 angetreten

hatte, sind bereits mehrere Legenden verbreitet. Am glaubwürdigsten erscheint noch ein Bericht von C. Villiers Stanford in den „Murrays Magazine“ (London, Februar 1890), der hier im Verein mit einem solchen des geheimen Baurates Herrn T. Gerstner kurz gefaßt wiedergegeben werden soll. Nachdem Götz bereits eine große Anzahl deutscher Städte aufgesucht und erfolglos mit seiner Oper in geradezu unwürdiger Weise bei den allmächtigen Bühnenleitern hatte hausieren müssen, beschloß er, noch einen letzten Versuch bei dem Mannheimer Theater zu wagen, an dem damals Ernst Frank als Opernkapellmeister angestellt war. Nachdem Frank, so erzählt ungefähr Stanford, nach einer anstrengenden Probe nach Hause gekommen war, klopfte es plötzlich an seiner Tür und ins Zimmer trat schweratmend die hagere Gestalt eines Fremden, dem die Schwindsucht bereits deutlich auf der Stirn geschrieben stand. Sobald sich der Fremde erholt hatte und wieder sprechen konnte, begann er: „Mein Name ist Götz aus Zürich.“ Frank begrüßte ihn höflich und bemühte sich durch einige Minuten den Zweck dieses seltsamen Besuches zu erfahren. Endlich brachte Götz, eingeschüchtert durch so oftmaliges Fehlschlagen seines Anliegens, den Mut auf, stotternd zu entgegnen: „Um Ihnen die Wahrheit zu erzählen — ich habe eine Oper geschrieben.“ „Desto besser“, sagte Frank lustig. „Ach,“ sagte Götz unter Tränen, „Sie sind der erste, der „„desto besser““ zu mir gesagt hat; alle übrigen Kapellmeister, bei denen ich war, haben mir stets mit „„desto schlechter““ zu antworten gewußt.“ Mit der Partitur unter dem Arme begaben sich nun beide zuerst zum Abendessen, dann aber ging's an den Flügel. Mit jeder Nummer wuchs das Interesse Franks für den genialen Komponisten und sein Werk und als um 3 Uhr in der Nacht die Schlußakkorde verklangen, da umarmte er den beglückten Tondichter mit dem aus vollem Herzen kommenden Versprechen: „Wir Mannheimer führen's auf.“

Seit jenem Tag entspann sich zwischen Götz und Frank ein lebhafter Briefwechsel, der zwar anfangs bloß die Vorbereitungen zur Aufführung der „Widerspänstigen Zähmung“ zum Inhalt hatte, später jedoch immer reger und herzlicher wurde, und den Grundstein zu der unzertrennlichen, wahrhaft rührenden Freundschaft dieser beiden hochbedeutenden Männer legte. Die mannigfachen Aenderungen, die Götz auf Franks Vorschläge hin an seiner Oper anzubringen hatte, und das langweilige Ausschreiben der Stimmen ließen erst zu Herbstbeginn des Jahres 1874 an eine Aufführung denken. In den ersten Tagen des August konnte endlich mit den Proben zur Oper begonnen werden. Einer von den fast alle Wochen bei Götz eingetroffenen lakonischen Berichten Franks über den Verlauf der Einstudierung sei hier mitgeteilt: „Liebster Freund! Mit der Oper geht's frisch. Ende September sicher. Nächsten Montag beginne ich die Orchester-Korrekturproben. Ich denke, die Aufführung soll Ihnen ebenso Freude machen wie uns allen. Ihr Werk ist famos und gefällt mir immer besser!! Ich schwärme! ... In Eile und Freude Ihr auf Ihre Freundschaft stolzer E. Frank.“ (18. August 1874.)

Kleine Zwischenfälle sowie eine plötzliche Erkrankung des Fräulein Ottilie Ottiker, der Sängerin des Käthchens, verzögerten abermals die Aufführung, so daß Götz, der inzwischen von neuen Anfällen seines Lungenleidens heimgesucht wurde, für eine Reise zur Premiere seines Werkes nach Mannheim begründete Besorgnisse hegte. Trotzdem traf er acht Tage vor der Erstaufführung, die am 11. Oktober 1874 stattfand, in Mannheim ein und wohnte ihr, in der Proszeniumloge auf einem Sofa liegend, bei. Die Anstrengungen der weiten Reise, verbunden mit den gesteigerten Aufregungen während seines Mannheimer Aufenthaltes hatten ihn so weit heruntergebracht, daß man fürchtete, daß ein Mißerfolg seiner Oper ihm den Tod bringen könnte. Als sich aber nach jedem Akt der Beifallsjubel der Zuhörer steigerte, und am Schlusse stürmisch nach dem Komponisten verlangt wurde, da betrat Götz mit dem stolzen Bewußtsein der ersten künstlerischen Genugtuung, die an diesem Abend reichlich geboten wurde, die Bühne, um dem Publikum zu danken. Leider hatte er dabei mit seinen schwachen Kräften nicht gerechnet; nach dem letzten Hervorrufe brach er wie leblos zusammen und mußte so bald als möglich, um schlimmen Anfällen vorzubeugen, die Rückreise nach Hottingen antreten. Das war Götzens erster Erfolg, aber auch der letzte, bei dem er zugegen sein konnte.

Die Nachricht von dem glänzenden Erfolge der „Widerspänstigen Zähmung“ hatte sich bald über ganz Deutschland und Oesterreich verbreitet und viele große Theater, vor allem die Wiener Hofoper, bewarben sich um das Aufführungsrecht. Als nun auch die Firma Friedrich Kistner das Verlagsrecht über diese Oper übernahm, hatten mit einem Schlage alle materiellen Sorgen ihr Ende erreicht und Götz konnte, von nun ab bloß seinem künstlerischen Schaffen lebend, hoffnungsfreudig einer lichtvollen Zukunft entgegensehen. Nach der Beendigung seiner Oper hatte er sich nicht lange Ruhe gegönnt; zu Ostern des Jahres 1873 schrieb er die letzte Note an der Partitur eines neuen, umfangreichen Werkes, der F dur-Symphonie op. 9, die zu seinen bekanntesten Instrumentalschöpfungen zählt. Großartig angelegt, von reichquellender Erfindung und Phantasie, läßt das Werk ebenso treffend den Ton stolzer Leidenschaft und Energie erklingen, wie sie und wiederum in dem Scherzosatze durch ein keck hingeworfenes, mit wenigen Strichen umrahmtes Stimmungsbild und in dem schwerblütigen, träumerischen Adagio durch die unvergleichliche Innigkeit und Wärme des Tones die Weise Robert Schumanns nahe bringt. Leider kann des Mangels an Raum wegen nicht auf jeden einzelnen dieser in jeder Beziehung hervorragenden Sätze eingegangen werden; es sei bloß das wunderbare Adagio hervorgehoben, in dem sich abwechselnd Hoffnung und Resignation in herrlich geschwungenen melodischen Linien zum lebendigen Ausdruck erheben. Auf gleicher Höhe steht das in der ersten Hälfte des Jahres 1874 komponierte Quintett op. 16 für Pianoforte, Violine, Viola, Cello und Kontrabaß, das schon wegen der seltsamen Gruppierung der Instrumente Interesse erweckt; unaufhaltsam bricht hier Götzens Individualität durch die strenge Maßhaltung in der formellen Gestaltung durch. Mit edler Würde beginnt der Eingangssatz; scheinbare Ruhe lebt in den wenigen einleitenden Takten, und doch fühlt man in dem drohenden Gären der Bässe die mühsam unterdrückte Leidenschaft, die dann in dem Allegro con fuoco fessellos zum Ausbruch gelangt. Das Andante ist ein Klagegesang, in dem Götz mit dem ihm eigenen Ton eindringlichster Innigkeit und Wärme allen Zauber des Wohlklanges zum Ausdruck tiefer Empfindung ausbreitet. Zwischen ihm und dem Finale, das ein trotziges Thema zu schwungvoll-feurigen Steigerungen führt, ist ein wundervolles Scherzo eingeschaltet, das wiederum ein Trio von unnachahmbarer Anmut enthält. Aus dieser Schöpfung spricht ein Herrscher im Reiche der Töne zu uns; „wer an diesem Werke teilnahmslos vorübergeht, ist wohl für Musik überhaupt nicht geschaffen.“

Im Jahre 1875 finden wir Götz abermals mit einer Schöpfung, der „Nenie“, oder wie er es oft zu bezeichnen pflegte, seinem Requiem beschäftigt. Welche inneren Erlebnisse es waren, die ihm den Impuls zur Entstehung dieses herrlichen Werkes gaben, entzieht sich unserer Kenntnis; für uns möge es genügen, daß er sich dabei einer Dichtung bedient hat, die sein Innerstes derart erfüllte, daß sie ihm die höchsten Fähigkeiten seiner Kunst dienstbar gemacht hat. Das Werk, für Chor und Orchester gesetzt und als op. 10 herausgegeben, zerfällt bekanntlich in mehrere Abschnitte. Der wundervolle, leidenschaftlich erregte Eingangsteil und das ergreifende Rezitativ werden von einem milderen Mittelsatze unterbrochen, der in stufenweiser Steigerung — und zwar in keiner dynamischen, sondern in einer Steigerung des Ausdruckes — zu dem unsagbar schönen Schlußteil führt, der mit denselben Worten beginnt, die heute auf Götzens Grabstein stehen: „Auch ein Klagelied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich;“ eine von überirdischem Zauber durchwehte Melodie, welche durch einen verklärenden Schimmer alles Entbehren und Entsagen der Welt und Wirklichkeit durchleuchten läßt, strebt darin zu immer idealerer Höhe empor und verklingt

schließlich versöhnend in poetischer Verklärung. Das ist ein Stück jener unsterblichen Denksäule, die sich Götz in seiner Francesca errichtet hat und jeden, der an der lodernden Glut der Francesca Feuer gefangen, mit ihr geliebt, gelitten und ringend die Seele befreit hat, wird auch hier die klare Welle der Schönheit streifen, die aus dem unerschöpflichen Born dieser Künstlernatur entströmte. Hier ist es auch an der Zeit, der vielen kleineren Schöpfungen Götzens zu gedenken, die teils in seinem letzten Lebensjahre, teils nach seinem Tode veröffentlicht wurden. Bei diesen Arbeiten ist es ihm wie so vielen anderen Komponisten ergangen, die in kleinen Formen keinen Raum für ihre Gedanken sahen, die sich in ihnen beengt und behindert fühlten. Darum stehen viele seiner Lieder, Chöre und Klavierstücke nicht auf der über jede Kritik erhabenen Höhe, wie die zu gleicher Zeit komponierten umfangreichen Instrumental- oder Vokalwerke und man würde fehl gehen, wenn man in ihnen einen allgemeinen Maßstab für seine künstlerische Begabung suchen wollte. Die Tätigkeit Götzens als Leiter eines Chorvereines mag bei ihm den Anstoß zur Komposition zahlreicher a cappella-Chöre gegeben haben, von denen jedoch aus dem Nachlaß bloß „Vier Gesänge" für 4 Männerstimmen op. 20 und Sieben Lieder für gemischten Chor als op. 21 im Druck erschienen. Jeder dieser Chöre will bloß ein keusches Stimmungsbildchen, vielleicht besser gesagt ein kleines, eng beschriebenes Tagebuchblatt in einem einfachen, anspruchslosen Rahmen sein. Diesen Zweck erfüllen sie in vollstem Maße. Weniger gelungen ist ein Weihegesang (zum 19. April 1874) für Männerchor, wohl schon in erster Linie darum, weil Götz in die zwar schön gesetzten, aber kalten Freiheitsworte des Robert Weberschen Gedichtes nicht seine Seele tauchen konnte. Ebenso unscheinbar in ihrem äußeren Gewande geben sich seine Lieder, die, teils von ihm in seinen letzten Lebensjahren gesammelt als op. 12 herausgegeben, teils aus dem Nachlaß zu einem op. 19 vereinigt wurden. Letztere Lieder entstammen trotz der höheren Opuszahl aus früheren, meist den Lehrjahren Götzens und sind darum an musikalischem Wert recht verschieden. Echte Kinder seiner Muse sind „Des Wanderers Nachtlied," in dem er zu den Worten „Süßer Friede, komm in meine Brust" ergreifende Töne gefunden hat, das glutvolle Lied „O Lieb, o Lieb, Du Wonnemeer" und „Ein Frühlingstraum". Das andere Liederbändchen op. 12 zeigt, wenn auch nicht reifere Gestaltungen, so doch tief bewegte Einzelempfindung in schönen melodischen Wohllaut eingebettet. Zu subjektiverer Entwicklung als in dem Lied und kleinen Chorwerken gelangte Götz in den sechs, im Jahre 1875—1876 herausgegebenen Klavierstücken „Genrebilder", die in ihrer wohlgefügten, eindrucksvollen musikalischen Gewandung gewiß jeden erfreuen und interessieren werden, der sich ihrem Studium hingibt.

Wenden wir uns nun wieder zu Hermann Götz zurück, den wir nach der Erstaufführung der „Widerspänstigen" verlassen haben. Die Schöpfungen, von denen wir gerade oben sprachen, hatte er entweder zu dieser Zeit bereits der Mehrzahl nach in Skizzen fertig, so daß sie nurmehr geringer Nacharbeit bedurften, um sie druckreif zu gestalten, oder sie entstammten wie viele Chöre, Lieder und Klavierstücke früheren Jahren und wurden bloß einer letzten Feile unterzogen. Seine ganze Kraft wandte er jedoch einer neuen Oper, der „Francesca da Rimini", seinem Meisterwerke, zu. Bereits am 5. Jänner 1875 schreibt Götz auf das Drängen seines Freundes Ernst Frank hin, er möge recht bald wieder an die Komposition einer Oper gehen, damit sie schon im Herbst 1876 zur Aufführung gebracht werden könne: „Ich habe jetzt endlich alle Aussicht auf ein ausgezeichnetes, ideal schönes Libretto. Du glaubst gar nicht, wie ich in den letzten Monaten gearbeitet habe, was alles ersonnen und wieder verworfen wurde. Endlich ist ein ausführlicher Plan zustande gekommen, der mich ganz befriedigt. Widmann, der den Stoff aufgefunden, und auch einen Teil des Planes entworfen hat, ist auch dafür: und so hoffe ich, soll es jetzt werden. Freilich über Deine Idee, die Oper sollte nächsten Herbst fertig sein, mußte ich lachen. Was so wie hier aus den geheimsten Tiefen der Seele hervorsteigen muß, was die Zuhörer bis ins Innerste hinein erschüttern soll, das wird nicht so schnell fertig. Ich will mich freuen, wenn wir es im Herbst 1877 aufführen können. Und auch das ist nur möglich, wenn die Widerspänstige mich bis dahin ganz über Wasser hält."

J. V. Widmann hatte ihm damals seine dramatische Bearbeitung der „Francesca da Rimini" vorgelegt und Götz hatte an den zündenden Worten dieses ergreifenden Seelendramas Feuer gefangen. Kaum konnte er die Fertigstellung des Textbuches erwarten und als es nicht völlig seinen Wünschen entsprach, unternahm er selbst eine Umarbeitung, so daß dreiviertel davon eigentlich Götz, der übrige Teil Widmann zuzuschreiben ist. Am 30. April 1875 finden wir ihn bereits mitten in der Komposition des zweiten Aktes. „Von Sonntag bis gestern", schrieb er an Frank, „habe ich unausgesetzt am zweiten Akte gearbeitet und die vier ersten Szenen (inklusive der großen zwischen Francesca und Paolo) fertig gemacht. Es hat mich furchtbar aufgeregt, namentlich diese große Szene und jetzt muß ich ein paar Tage pausieren, ehe ich an die Schlußszene des Aktes gehe." Und am 30. Oktober 1875 heißt es in einem Briefe an Frank: „Gott sei Dank! Der zweite Akt ist fertig seit heute morgen; freilich für jetzt nur in der Skizze, aber das ist die Hauptsache. Auch sind überall die Singstimmen vollständig ausgeführt. Du wunderst Dich vielleicht, daß es der zweite Akt ist. Ja weißt Du, ich fange das Brett gern am dicksten Ende an zu bohren." . . . „Für einen Menschen von meiner Körperbeschaffenheit war es keine leichte Aufgabe, die vierte Szene mit der so lange zurückgedrängten Liebesglut noch zu überbieten durch die Raserei der Eifersucht in der fünften Szene und des allgemeinen Tumultes. Nun, ich bin ja noch ganz, nur müde und abgespannt bin ich sehr und werde jetzt viele Wochen lang ans Komponieren nicht denken können. Dennoch läuft die Sache jetzt ziemlich so, wie ich mir's gedacht habe. Bis Ostern hoffe ich doch noch den größten Teil des dritten Aktes in der Skizze und die Partitur des zweiten Aktes fertig zu bringen. Erst nach Ostern, wenn's Frühling wird, gehe ich an den ersten Akt. Für den brauche ich vor allem übrigen Sonnenschein und vor Ostern denke ich an den gar nicht. Dann wird aber bis zum Sommer die Skizze des Ganzen sicher fertig, in Richisau schreibe ich die Partitur des ersten Aktes, nachher was noch fehlt, und jetzt in einem Jahre ist alles fertig — wenn's gut geht. Im Frühling 1877 kann's auf die Bretter kommen und am liebsten komme ich natürlich wieder zu Euch."

Bis jetzt hatte ihn die ungeheure geistige Anspannung auch körperlich aufrecht erhalten; aber solche unausgesetzte physische Erregungen konnten für seine Gesundheit nicht ohne Folgen bleiben; die früheren Anfälle stellten sich nun mit einer solchen Hartnäckigkeit wieder ein, daß selbst der Arzt nicht mehr Hoffnung auf Genesung geben konnte. Götz fügte sich geduldig in sein Schicksal und klagte niemals; nur ein einzigesmal äußerte er den Wunsch, noch einmal die Kraft am Schreibpult empfinden zu können. Am 30. November hatte seine Frau vergebens durch nasse Einhüllungen gegen das immer von neuem sich einstellende Fieber gekämpft, auch der Arzt hoffte nichts mehr von seinen medizinischen Mitteln. Leise Todesschatten schwebten bereits um ihn, als um 10 Uhr abends wie durch ein Wunder das Fieber verschwand, und die Krankheit sich zur Besserung wandte. Für seine Francesca war Götz wieder auferstanden und bat seine Frau, die ihn mit unbeschreiblicher Sorgfalt pflegte, sie möchte so tun, als ob er noch 20 Jahre zu leben hätte, da man aus dem gesunden Gefühl heraus schaffen müsse. Nur kurze Zeit gönnte er sich, um wieder zu Kräften zu kommen; dann finden wir ihn wieder über sein Schreibpult gebeugt, obzwar er wußte, daß das für ihn den sicheren Tod bedeute. Ende März 1876 sandte er Frank die Partitur des zweiten Aktes: „Wenn das Werk einmal vor die Oeffentlichkeit treten wird", schrieb er in dem Begleitbriefe, „so werden die Urteile darüber wohl weit auseinandergehen. Aber was die Leute auch darüber sagen mögen,

ich fühle, daß es das Beste ist, was ich je geschrieben habe und das Beste, dessen meine Natur, wie sie nun einmal ist, überhaupt fähig ist. Dieses Werk oder für jetzt vielmehr dieser Teil desselben, ist auch das Einzige, womit ich Dir, lieber Freund, Deine edelmütige und aufopfernde Freundschaft danken kann. Sonst kann ich Dir ja nichts geben, möchtest Du an diesem rechte Freude haben."

Bevor Götz wie alljährlich über die Sommermonate den Höhenluftkurort Richisau aufsuchte, hatte er bereits den ersten Akt in Skizzen geschrieben, und hoffte bis Herbst mit der Partitur fertig zu sein. Wie sehr auch dieser Akt sein Innerstes aufwühlte und erschütterte, erhellt aus einer Briefstelle vom 29. März: „Da ich körperlich noch nicht recht im Strumpfe war, so hat's mich schauderhaft angestrengt, namentlich das leidenschaftliche Terzett (Francesca, Diana und Lanciotto) regte mich so sehr auf, daß ich manche Nacht sehr schlecht geschlafen habe. Die Partie der Diana hat mir viel Freude gemacht. Ich hoffe, sie ist ebenso charakteristisch als dankbar geworden." Mit fieberhafter Eile, als wüßte er, daß ihm nur noch wenige Wochen Lebens beschieden seien, skizzierte er nun fast den ganzen dritten Akt und als er denselben bis auf die beiden Eingangsszenen vollendet hatte, da fing er abermals an, wie es im Charakter dieser todbringenden Krankheit liegt, daß die Seele des Leidenden sich für Augenblicke mit neuer Hoffnung füllt, wieder an die Möglichkeit einer Vollendung seines Lebenswerkes zu glauben: „So kurz vor dem Ziele kommt kein Schlagbaum mehr." Und als er zu eben derselben Zeit an einen seiner Winterthurer Freunde schrieb, gab er der bestimmten Hoffnung Raum, daß er das nächste Frühjahr noch erleben werde. Allein das Schicksal hatte anders über ihn bestimmt; der dünne Faden, an dem seine Gesundheit seit seinem letzten Krankenlager gehangen hatte, zerriß, Sonntag den 3. Dezember 1876 um 6 Uhr abends schloß er seine Augen für immer.

Mittwoch den 6. Dezember fand die des Toten würdige Leichenfeier in der Neumünsterkirche statt. Der gemischte Chor von Zürich und das Tonhallcorchester hatten sich vereinigt und brachten bei der Feierlichkeit den Chor „Wir preisen selig, die erduldet haben" aus Mendelssohns Oratorium „Paulus" und den Chor „Wenn ich einmal muß scheiden" aus Bachs Matthäuspassion in ergreifender Weise zur Aufführung. Pfarrer Hiestand, der hierauf die Trauerliturgie vortrug, flocht tiefempfundene, schöne Worte darin ein, in denen er den edlen Charakter und das ideale Streben des Dahingeschiedenen schilderte und dem Schmerze Ausdruck lieh, der uns ergreift bei der Betrachtung, daß der unerbittliche Tod ihn allzu früh und mitten aus seinem Lebenswerke herausgerissen habe. (Siehe „Neue Züricher Zeitung", 6. Dezember 1876.) Hierauf wurde der reichbekränzte Sarg nach dem hochgelegenen Friedhofe auf der Rehalp gebracht. Eine große Menschenmenge gab dem Toten das letzte Geleit, unter der sich auch seine Frau und Tochter, seine Eltern und Geschwister befanden.

Goetzens letztem Wunsche entsprechend, übernahm Ernst Frank die mühselige Arbeit, den dritten Akt der „Francesca" aus den vorhandenen Skizzen zusammenzufügen, zu vollenden und in Partitur zu setzen. Am 30. September 1877 gelangte die Oper in Gegenwart von Götzens Frau, seinen zahlreichen Freunden und vielen hervorragenden Künstlern und Kunstbegeisterten zur erstmaligen Aufführung. Trotz des Beifalles, dessen man nicht müde wurde, trotz der schönen Worte der Kritiker konnte sich jedoch die „Francesca" nicht am Spielplan erhalten. Ein seltsames Verhängnis schwebte über ihr. Viele schrieben diesen bloß oberflächlichen Erfolg einem mangelhaft dramatischen Textbuche zu, viele glaubten in dem Werke die letzte schlichtende Hand des Toten vermissen zu müssen, die meisten jedoch wußten überhaupt nichts darüber zu sagen, da sie dem Wesen des Werkes fremd gegenüber standen. Gleichwie Cornelius' „Barbier von Bagdad", wie Hugo Wolfs „Corregidor" war auch die „Francesca" zu früh auferstanden. Ein so zartes Kind wie sie, das grelle Sonne ebensowenig verträgt wie allzu tiefe Schatten, inmitten unter Menschen gestoßen, die ihre Kunst in oberflächlichem, mühelosen Genusse suchen, das mußte zugrunde gehen. Es ist eben kein Werk wie alle andern, die von weitem zum Genusse einladen, und worin vor den Augen des Publikums in den grellsten Farben geliebt und geächtet, verdammt und erlöst wird, es ist ein unendlich feines Seelendrama, das die höchsten Ansprüche auf das Rezeptionsvermögen des Publikums stellt. In der „Francesca" brennt die Flamme echtesten Menschentumes, darum liegt auch die Handlung tief innerlich, und jeder, der nicht mit der Francesca in die verzehrenden Gluten der Liebe untertaucht, der nicht mit ihr sündigt, leidet und sühnend aufersteht, der hat kein Teil an diesem Werke; ihm werden sich auch niemals die Geheimnisse seiner Musik erschließen. Und die Musik? So schönheitstrunkene Melodien, so üppige, strahlende Harmonien, ein so lebenswahres, plastisches Gestalten, durchdrungen von feinster Stilempfindung, konnte nur Götz uns schenken, dem die Schönheit der Linien angeboren war. Damit sind auch seine Worte: „Die Francesca wird es empfinden, daß ich so viel entbehren muß" in Erfüllung gegangen; denn der herbe Kampf der Resignation, den er während der Schöpfung zu durchringen hatte, der schärfte seine Augen und Ohren und lehrte ihn, tief in sein Innerstes zu schauen, die feine geheimnisvolle Welt differenziertester Gefühle zu durchdringen und sie auf seine Weise in Töne umzugießen. Darum ist die „Francesca" eine solch köstliche Offenbarung: denn in ihr erschloß sich zum erstenmal eine Märchenwelt, die nichts Erfabeltes hatte, eine Romantik trat auf, die etwas Wahres, Wirkliches war, ein Stil entstand, der aus Gefühlen gewoben schien, der in ewigem Stimmungsrausch schwelgte und bald in wilde, verzehrende Liebesglut, bald in zartzitterndes Sehnen sich auflöste. Diese seine Feingefühle, die fast wie eine Selbstauflösung anmuten, waren nicht für die damalige Welt geschaffen; sie mußten vor den Augen der Leute wie im Nebel zerfließen, bevor sie noch Form und Gestalt gewonnen hatten. So verschwand die „Francesca"; die Erinnerung an sie wurde immer dünner und blasser, bis sie — vergessen wurde. Heute jedoch, wo aus dem staubigen Lärm des Tages eine idealere Kunstrichtung sich immer sieghafter emporhebt, möge man zur „Francesca" zurückkehren, die nicht für den Tag, sondern für ein ewiges Fortleben bestimmt ist. Der Kampf, den Götz in ihr kämpft, ist derselbe geblieben, wird ewig der gleiche bleiben. „Es ist der Kampf des Individuums gegen die Weltenordnung; und wenn auch das Individuum unterliegt und zugrunde geht, der Kampf tobt weiter, indem er stets aufs neue von mutigen Streitern entfacht wird."

Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von Dr. G. Münzer.

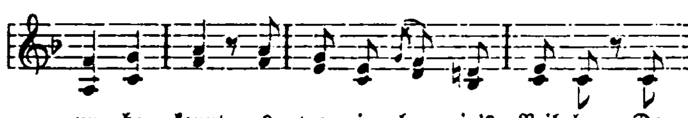
(Fortsetzung.)

4. Das durchkomponierte Lied.

Wir waren von der Liedmelodie ausgegangen und hatten dabei angenommen, daß diese für das ganze Lied diene, in der Weise, daß alle Strophen des Liedes zu derselben Melodie gesungen würden, wie das beim Volksliede zu geschehen pflegt. Schon aus dieser einfachen Grundform des Liedes ließen sich — wie wir sahen — größere, kompliziertere Kompositionen erklären. Betrachten wir nun eine andere Form des Liedes, das sogenannte durchkomponierte Lied. Es entsteht, wenn der Komponist jede Strophe eines Gedichtes mit einer besonderen Melodie ausstattet. Das Wesen dieses durchkomponierten Liedes wird uns recht klar werden, wenn wir ein Gedicht wählen, das musikalisch in beiden Arten der Liedkomposition behandelt worden.

Ein solches Gedicht ist Goethes „Veilchen". Friedrich Reichardt, der alte Hofkapellmeister Friedrichs des Großen, hat es strophisch komponiert:









Die Melodie widerspricht trotz ihrer Einfachheit der Durchschnittsstimmung des Liedes nicht. Viel komplizierter ist Mozarts Vertonung desselben Textes. Sie ist dreimal so lang als diejenige Reichardts. Mozart gab jeder Strophe eine eigene Melodie, welche genau dem Sinn der betreffenden Stelle entspricht. Wir finden zuerst eine kleine instrumentale Einleitung, welche die Anfangsmelodie vorwegnimmt. Die erste Strophe:







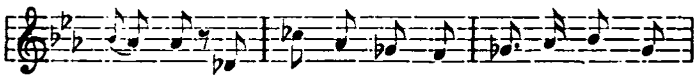


hat Mozart in diesen fünfzehn Takten ausgedrückt. Sie bilden gewissermaßen ein Liedchen für sich. Ein Zwischenspielchen von vier Takten:



schildert, wie die Schäferin singt; ein Stückchen aus einer Melodie, wie es so grad in die Kehle kommt. Daher auch keine vollständige Periode. Es folgt in einem Passus von 2 × 8 Takten die zweite Strophe:

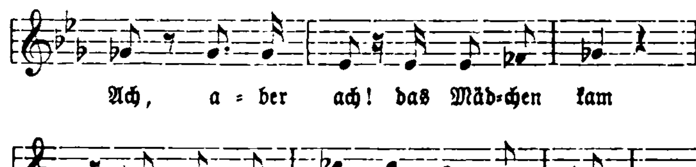








Etwas Neues tritt uns nun am Anfange der letzten Strophe entgegen. An Stelle der geschlossenen Melodie tritt ein „rezitativartiges" Gebilde:



Es fällt hier auf jede Silbe eine Note, deren musikalischer Wert sich genau nach dem Sprachwert der Silbe richtet. Die Musik ahmt hier den Wortfall der Sprache nach. An Stelle der weitgespannten Melodie treten kurze Gebilde. Das Lied wird in der Lebendigkeit der Schilderung zu einer „dramatischen Szene". Der Schluß:



bietet in entzückender Weise eine Wiederholung des Anfanges. Diese freien Bildungen geben dem Ausdruck des Ganzen viel Leben. Aber sie sind es dennoch nicht, welche das Wesen des Liedes in formeller Hinsicht ausmachen, die Eigentümlichkeit dieses durchkomponierten Liedes besteht vielmehr in der Aneinanderfügung mehrerer in sich geschlossenen Liedmelodien zu einer größeren. Das Grundprinzip ist auch hier das des periodischen Baues der Melodie.

Welche neuen Möglichkeiten der Form diese „Periodenkette" auch für die Instrumentalmusik in sich birgt, wird uns bald klar werden. Eines freilich gibt das durchkomponierte Lied auf. Es verzichtet auf die leichte Faßlichkeit beim ersten Anklingen. Dafür gewinnt es an Ausdrucksfähigkeit und Tiefe im einzelnen. — In Reichardts Strophenliede tauchen die Schönheiten des Gedichtes unter, bei Mozart sind sie gehoben. Die ganze Melodie duftet und erstirbt in zartem Hauch, wie das Veilchen selbst.

Britische Weihnachten.

Von **Fritz Erckmann.**

„Legt Holz auf! — Eisig bläst der Wind.
Lass' ihn blasen, da wir im Trocknen sind.

Zu jeder Zeit das neue Jahr
Ein Fest der hellen Freude war.
Der wilde Däne früh und spät
Trank manche Kann', gefüllt mit Met.
Die Mannschaft zog das Schiff auf Sand,
Das Fest zu feiern in Engelland.
Dann aßen sie im niedern Saal,
Von Waffen umgeben, das Weihnachtsmahl;
Sie leerten manchen tiefen Krug,
Mit Bier gefüllt, auf einen Zug;
Mit rohem Scherz warf jede Hand
Die Knochen an die hölzern' Wand;

Dann hörten sie mit glüh'nder Wang'
Des alten Barden Kriegsgesang.
Sie stürzten mit Gebrüll hinaus,
Die Locken flogen in dem Graus
Und tanzten um das Feuer wild,
Bis ihre Tanzlust war gestillt.
So, dachten sie in ihrem Wahn,
Hat man in Odins Saal getan. —

Die Dänen schwanden, doch es blieb
Das Weihnachtsfest so traut und lieb;
Und manche schöne, alte Sitten
War'n bei den Vorfahr'n wohl gelitten.
Die Glocken tönten in die Nacht,
Die Kirche strahlt in Kerzenpracht;
Der Priester schwinget die Monstranz.
Das Mädchen putzte sich zum Tanz
Und eilt in den geschmückten Saal;
Im Jahr kommt Weihnacht nur einmal.
Der Herr will heut' nicht Herrscher sein,
Zeremonie packt den Hochmut ein;
Der junge Herr, mit Ros' im Kleid,
Tanzt frisch mit mancher Bauernmaid.
Er dünkt sich heute nicht zu viel,
Nimmt teil an manchem kind'schen Spiel.
Und jeder preist die schöne Nacht,
Die Weihnachten hat dargebracht
Und treibt des Lebens bittre Last
Aus Hütte, wie aus dem Palast.

Das mächt'ge Feuer prasselt wild
Es ist mit trock'nem Holz gefüllt;
Der Tisch von Eiche, frisch gescheuert,
Hat sich, den Tag zu ehr'n, erneuert;
Kein Zeichen trennet Arm von Reich,
An Weihnachten sind alle gleich.
Der Kellermeister noch einmal
Wirft seine Blicke durch den Saal.
Man trägt den Wildschweinskopf herein,
Geschmückt mit Lorbeer und Rosmarin.
Und wo das Tier fiel, fragt nur dort
Den Jäger, der kennt wohl den Ort,
Und wieviel Hund das Schwein zerriß,
Bevor es seine Seele ließ.
Der Krug, geschmückt mit buntem Band
Macht stets die Rund' von Hand zu Hand.
Ein ries'ger Braten duftet fein,
Pastete, Plumpudding folgt drein;
Die fette Gans auch nirgends fehlt,
Die Alt-Schottland zu Weihnacht wählt.
Komödianten sind zur Stell',
Und Weihnachtslieder tönen hell;
Ist der Gesang auch nicht so zart,
Denn jeder singt nach seiner Art.
Und jeder fühlt, was man hier gibt,
War schon in alter Zeit beliebt,
Als England war wie fröhlich's Land,
Und Winterspiele war'n zur Hand.
Als man das stärkste Bier einbraut
Und Weihnachtsmärchen wurden laut.
Ein Weihnachtswitz dem Armen war
Genug fürs nächste halbe Jahr.

So besingt Walter Scott britische Weihnachtssitten. Nachfolgende Betrachtungen werden auch die deutschen Leser interessieren.

Das Weihnachtsfest hat einen zweifachen Charakter. Einmal ist es das Fest ungebändigter Fröhlichkeit, das der Norden geboren hat; dann ist es des Christen heiligstes Fest, das ihm der Süden gegeben hat. Freude und Ernst, Weltliches und Geistiges, Irdisches und Himmlisches, Heidnisches und Christliches reichen sich bei diesem Feste die Hand. Die Freude, das Weltliche, das Irdische sind heidnischer, skandinavischer Abkunft. Unsere Vorfahren im Norden Europas haben schon in uralten Zeiten das Julfest gefeiert. Damit sind verbunden Trinkgelage, Verzierungen des Innern und Aeußern der Häuser mit immergrünen Pflanzen, Geschenke geben, Verbrennen des yule log, Maskeraden, Freude und Fröhlichkeit allenthalben. In Großbritannien haben sich viele dieser alten Gepflogenheiten bis auf den heutigen Tag erhalten. Wo man in Deutschland den Weihnachtsbaum aufstellt, schmückt man dort die Zimmer mit Efeu, Stechpalme und Mistel, ohne vielfach zu wissen, daß diese Gewächse mit der altnordischen Mythologie in innigster Verbindung stehen. Ein Mistelzweig hängt gewöhnlich vom Kronleuchter herab, und wenn durch Zufall oder Absicht ein junger Mann einem Mädchen darunter begegnet, darf er ihm einen Kuß geben. Durch diesen Kuß des Friedens und der Liebe wird Bezug genommen auf Baldur, den nordischen Gott der Jugend und der Liebe, der, nachdem von Wotan alle Pflanzen, Bäume und Sträucher gesegnet worden waren, durch den blinden Hödur auf Lokis Rat mittels eines aus dem Zweig der bei der Segnung übersehenen Mistel verfertigten Pfeiles getötet worden war. Baldur wurde ins Leben zurückgerufen und die Mistel in die Obhut der Friga gegeben, wo sie niemals Böses wirken konnte, bis sie die Erde, das Reich Lokis, berührte. Deswegen hängt der Mistelzweig von der Decke herab, und der Kuß wird gegeben oder soll gegeben werden als eine Versicherung, daß der Zweig fernerhin kein Instrument des Bösen ist.

Schon die alten Aegypter bedienten sich bei dem Fest der Wintersonnenwende eines Palmenzweiges mit zwölf Blättern oder Auswüchsen zur symbolischen Darstellung des Jahresschlusses. Die Römer sendeten während des in den Monat Dezember fallenden Festes der Saturnalien ihren Freunden und Bekannten Zweige der Stechpalme mit Wünschen zu fernerem Wohlergehen, und die Griechen schmückten im Dezember ebenfalls zu Ehren des Gottes Saturn die Tempel mit grünen Zweigen. Die ersten Christen übernahmen diese Sitte und rechtfertigten sie mit dem Hinweis auf Jesaias 60, 13: „Die Herrlichkeit Libanons soll an dich kommen, Tannen, Buchen und Buchsbaum miteinander, zu schmücken den Ort meines Heiligtums; denn ich will die Stätte meiner Füße heilig machen."

Der von mancher Seite gemachte Vorwurf, daß die ersten Christen mit der Schmückung der Häuser eine Täuschung bezweckten, indem sie dadurch äußerlich andeuten wollten, daß sie keine Christen seien, um sich Verfolgungen zu entziehen, ist wohl nicht stichhaltig, da es nicht in ihrem Charakter lag, die neue Religion zu verleugnen.

Eine weitere merkwürdige Sitte, deren Ursprung in dem druidischen Sonnengottesdienst zu suchen ist, ist das Verbrennen des yule log, eines mächtigen Holzblockes, der unter Bewahrung gewisser Zeremonien in das Haus gezogen und auf das brennende Kaminfeuer gelegt wird. Noch jetzt singt man dabei in manchen Gegenden Englands besondere Lieder, gewöhnlich das Lied »Come, bring with a noise« von dem Dichter Herrick (1591—1674), das eine beschreibende Darstellung der Zeremonie gibt.

Wo man vor Weihnachten ein Trinkgefäß von Haus zu Haus trug, folgte man skandinavischen Einflüssen; die Sitte »Wassail« zu trinken, stammt von den Sachsen und Dänen und das in Yorkshire gesungene Hagmena-Lied kommt aus derselben Quelle. In der Grafschaft Kent trug man früher einen Pferdekopf auf einer hohen Stange; man nannte das »going a-Hodening«. Der Gebrauch hängt einmal mit Wotan zusammen; dann war bei den Sachsen das Pferd Gegenstand der Verehrung, und es ist noch heute das Wahrzeichen von Kent. Man trägt jetzt keinen Pferdekopf mehr umher, sondern singt dafür Weihnachtslieder und nennt das »going a-Hodening«.

In dem an der Spitze dieser Abhandlung stehenden Gedicht von Walter Scott wird erwähnt, daß zur Weihnachtszeit alle Standesunterschiede schwanden.

„Der Herr will heut' nicht Herrscher sein,
Zeremonie packt den Hochmut ein."

Das ging in manchen Gegenden so weit, daß ein Diener den Platz des Herrn einnahm, was wohl eine Erinnerung an die römischen Saturnalien ist (Horat. Sat. II. 7), wo zuerst für einen Tag, später, auf Befehl des Augustus für drei und auf Befehl des Caligula für fünf Tage der Sklave seinem Herrn gleich war. Eine ähnliche Einrichtung bestand unter den Chorknaben der großen englischen Kathedralen. Einer der Knaben wurde zum Bischof gemacht, dem sich alle anderen Personen fügen mußten. Er trug reiche Bischofsgewänder, die Bischofsmütze, den Krummstab und hatte vom 6. bis 28. Dezember mit den andern als Priester auftretenden Chorknaben freien Besitz der Kirche. Es gab sogar ein Buch, das einen besonders

für den Knabenbischof ausgearbeiteten und mit Musik versehenen Gottesdienst enthielt. Wenn nach der Jagd auf Eulen und Eichhörnchen in der Grafschaft Suffolk, des Umzuges mit dem Zaunkönig in Irland und verschiedener charakteristischer Tänze Erwähnung getan wird, ist das Thema der bekannteren britischen Weihnachtsgebräuche ziemlich erschöpft.

Mit all diesen Gebräuchen gehen nun besondere Weihnachtslieder Hand in Hand. Bei vielen machen sich heidnische Einflüsse geltend, die wie Fäden das Gewebe der christlichen Lehren durchlaufen. Gewisse Bilder und Illustrationen, Anklänge an das Heidentum beweisen ferner, wie der Dichter sich deren, möglicherweise unbewußt, bediente, um dadurch dem geringen Volk Konzessionen zu machen. Manche Bilder sind keltischer, manche skandinavischer, andere wieder römischer Natur; viele haben direkten Bezug auf das Christentum oder sind apokryphischen, christlichen Legenden entnommen. Obenan steht eine überraschend große Zahl von Liedern, die nichts weniger als religiösen Beigeschmack haben und die nordischen Einflüssen ihren Ursprung verdanken. Sie handeln von Essen und Trinken, Backen und Brauen, von Weihnachtspasteten, weißem Brot und braunem Bier. Die Trinklieder nennt man wassail-songs, abgeleitet von dem angelsächsischen waes hael = sei wohl, und Milton nennt Trunkenbolde wassailers. Eines der bekanntesten traditionellen diesbezüglichen Lieder ist folgendes:



In bezug auf die Sitte, das Zimmer mit grünen Zweigen zu schmücken, wovon weiter unten noch die Rede ist, sei der 2. Vers folgenden Liedes hierhergesetzt:





In Wales ist seit Hunderten von Jahren das Singen von Weihnachtsliedern eine feste Einrichtung und mehrere Sammlungen* geben Zeugnis davon.

In der Blodeugerdd Cymrii steht ein Weihnachtstrinklied, von dem folgendes eine freie Uebersetzung ist:

„Das ist die Zeit, wo, der Gewohnheit gemäß,
Alte Leute, die glücklich waren
In ihrer Zeit und Vergnügen liebten,
Es für eine Ehre hielten, Wassail zu senden.
Heute machen wir den Vorschlag,
Daß auch wir, wie sie, lustig sein wollen:
Fröhlich und närrisch, wie die Jugend ist,
Wenn sie auch deswegen Vorwürfe erntet.
Denn wir wissen, daß jede Freude
Zu schnell in sich selbst verfließt.
Ehe sie verschwindet, trinket denn
Auf das Wohl der Maria!
X—** setzet gleich die Maid
Vor uns auf den Stuhl,
Und laßt jedermann im Hause wissen,
Daß wir auf ihre Jungfräulichkeit trinken,
Um uns an die Zeit zu erinnern,
Als die holde Maria das Opfer brachte
Und ihren Sohn gebar,
Der durch seine guten Taten
Jeden von uns von der Sünde erlöste."

Will jemand wissen, wer dieses Lied gemacht:
Es ist ein Mann, dessen Glaube in Gott ruht,
Der weiß, daß er zu Maria eingehen
Und die Befehle ausführen wird, wo sie ist.

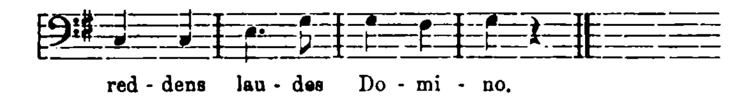
Das bekannteste englische Weihnachtslied, das sich auf das Essen bezieht, ist das seit urdenklichen Zeiten in Queens College, Oxford, gesungene Lied von dem Wildschweinskopf, der während des Gesanges aufgetragen wird. Der Wildschweinskopf war in heidnischen Zeiten wie auch später das beliebteste Weihnachtsgericht des Nordens. Das betreffende Lied entstammt einer Sammlung von Weihnachtsliedern, die Wynkyn de Worde im Jahre 1521 druckte. Es wurde durch Zufall auf einem Blatte entdeckt, und ist das einzige Lied der Sammlung, das sich erhalten hat:

Baßsolo.



* Lfyr Carolan (Shrewsbury 1740, 4. Auflage), das Buch der Carols, enthält 66 Weihnachtslieder und 5 Sommerlieder. Blodeugerdd Cymrii (Shrewsbury 1779) oder die Anthologie von Wales enthält 48 Weihnachtslieder, 9 Sommerlieder, 3 Mailieder, ein Winterlied, ein Nachtigallied und ein Lied an Amor.

** Name des Hausherrn oder der Hausfrau.



Von einem noch älteren ähnlichen Lied hat sich nur der Text handschriftlich erhalten. Es reicht in das 15. Jahrhundert zurück und beginnt so:

„The Boars head in hand I bring
With garlands gay encircling;
I pray you all with me to sing With Hey!"

Eine Anzahl englischer Weihnachtslieder besingt oder nimmt Bezug auf die bereits erwähnte Sitte der Zimmerdekoration mit grünen Zweigen. In »The Holly and the Ivy« — werden verschiedene Teile der Stechpalme — Blüte, Beere, Dorn und Rinde — mit Jesus und seiner Mutter Maria verglichen. Ein anderes Weihnachtslied enthält einen Protest, daß der Efeu der Stechpalme voraus sein sollte, da letztere fröhlicher und hübscher sei. Da heißt es:

„Die Stechpalme hat Beeren,
Sind wie der Rose Kleid;
Der Jäger achtet, daß kein Reh
Ihr tut ein Herzeleid.
Nein, Efeu, nein,
Es soll nicht sein!

Der Efeu hat auch Beeren,
Schwarz sind sie wie die Nacht;
Und Eulen haben, eh' man's sieht,
Sich drüber hergemacht.
Nein, Efeu, nein,
Es darf nicht sein!"

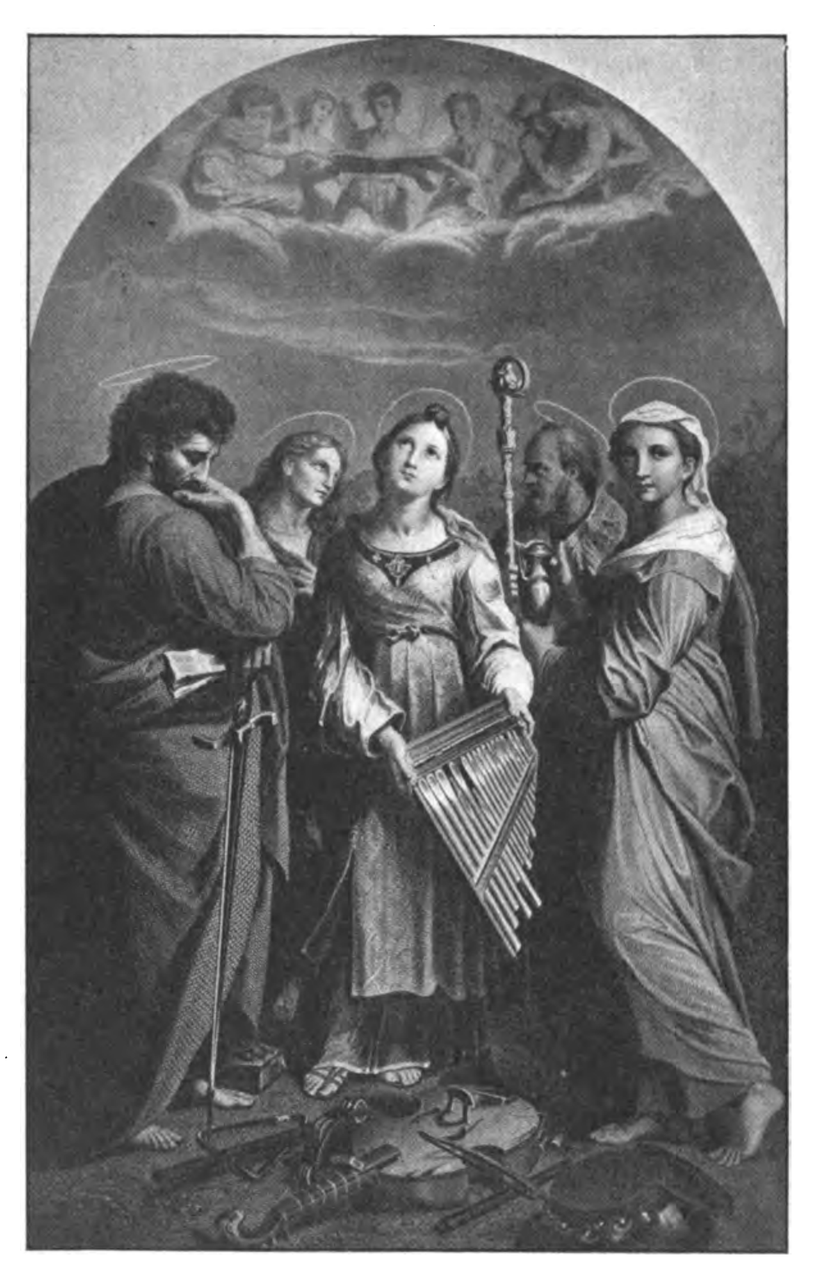
Wann die ersten Weihnachtslieder in England auftauchten, ist jetzt nicht mehr ganz mit Bestimmtheit zu sagen. Daß sie schon vor dem Jahre 1000 bekannt waren, ergibt sich aus einer interessanten Stelle einer angelsächsischen Handschrift aus dem Jahre 980, die in der Bodley-Bibliothek aufbewahrt wird. Die erste Blütezeit aber der englischen Weihnachtslieder fiel in das Jahr 1000 selbst. Man hatte diesem Jahr mit Verzweiflung und Schrecken entgegengesehen, denn mit dem Jahr Tausend war der Untergang der Welt vorausgesagt worden. Reiche gaben ihr Vermögen hin, um die Seele zu retten. Man verbarg sich in Höhlen oder pilgerte in das geheiligte Land, um wenigstens an der Stätte zu sterben, wo Jesus Christus gelebt und gewirkt hatte und gestorben war. Andere warfen alle Sorgen in die Lüfte und ergaben sich einem Leben der Prasserei und Ausschweifung. Kyrie eleison — „Herr erbarme dich unser" erschallte aus manchen angstbeklommenen Herzen. Da kam das Jahr 1000. Hell lag die Natur vor der Menschen Augen. Nichts Besonderes ereignete sich. Mond und Sterne gingen ihren Lauf, der Tag folgte der Nacht, der Frühling kam nach dem Winter, der Sommer hielt seinen Einzug. Da wachten die Gemüter auf. Die Verzweiflung wich, und Freude glänzte auf allen Gesichtern. Voll Dank wendete man sich dem Schöpfer zu, dessen Gnade ersichtlich auf der Menschheit lag. Konnte man ihm inniger danken, als indem man die Geburt des Sohnes feierte! So ward die Weihnachtszeit der Mittelpunkt des geistigen Lebens der Christen und Weihnachtslieder erschallten überall. Die also erwachte fröhliche Stimmung nützten gewisse Gesellschaftskreise zu ihren Gunsten aus, und schon frühe bildeten sich kleine Vereinigungen von Sängern, die von Haus zu Haus zogen und Weihnachtslieder sangen. Mit der Qualität des Gesanges nahm man es nicht allzu genau; das Publikum war nicht zu kritisch veranlagt, und reichlich flossen die Gaben. Während sich diese herumziehenden Sängerbanden gewöhnlich aus Männern und Knaben zusammensetzten, hören wir auch von Mädchen, die am Weihnachtstag mit einer geschmückten und mit gewürztem Bier gefüllten Kanne von Haus zu Haus zogen und ihre wassail songs sangen. In einem ihrer Lieder heißt es:

„Wir stehen vor der Tür
Im eisig kalten Wind;
Dem Diener, Herr, befiehl,
Zu öffnen uns geschwind."

Sie bitten sodann den Kellermeister, daß er ihnen zu essen und zu trinken geben möge, was wahrscheinlich stets geschah. Herumziehende Männer ließen es auch an einer Drohung nicht fehlen, im Fall ihnen schlechtes Bier vorgesetzt werden würde, denn ein Lied schließt mit folgendem Reim:

„Und wenn ihr dünnes Bier uns bringt,
Ihr mit dem Krug zu Boden sinkt."

In Irland kam diese Drohung wohl nicht zur Ausführung. Junge Burschen, die sich mit farbigen Bändern geschmückt hatten, befestigten einen lebenden Zaunkönig an einem Stechginsterzweig, zogen damit durch die Dörfer und sangen ein Lied. Ein Mitarbeiter von Hones' „Jahrbuch", der obiger Sitte erwähnt, bemerkt dazu: „Sobald das Lied ertönte, öffneten sich die Türen mit echt irischer Gastfreundschaft und der kleine ‚König der Vögel' fand für sich und seine Begleiter den Tisch gedeckt." In England nannte man die herumziehenden Knaben waits, d. h. solche, die bei andern aufwarten oder vorsprechen. Sie stammen wahrscheinlich aus dem 15. Jahrhundert, als Könige und reiche Bürger Londons Sänger und Musiker einstellten, die um die Weihnachtszeit die Nachtwache auf der Runde begleiteten und dabei zum Trost und zur Erbauung der Einwohner Lieder sangen und Musikstücke spielten. Reiche Städte ahmten diese Sitte nach, und es bildeten sich besondere Gruppen von Sängern und Musikern, die nicht allein zur Weihnachtszeit, sondern von St. Michaeli bis zum Gründonnerstag die Stunden



Die heilige Cäcilie von Raffael in der Kathedrale zu Bologna.
(Text siehe S. 126.)

der Nacht bekannt machten. Rymer berichtet in seinem Werk „Foedera", daß zu gewissen Stunden bestimmte Musikstücke aufgeführt wurden. Aus der Stadt Exeter hören wir aus dem Jahre 1400: „In der Nacht von St. Michaeli bis Gründonnerstag bläst die Wache in diesem Hof vor jeder Türe und Stube viermal, in den Sommernächten dreimal mit bekömmlicher Lustigkeit und zum Schrecken der Diebe und Einsteiger."

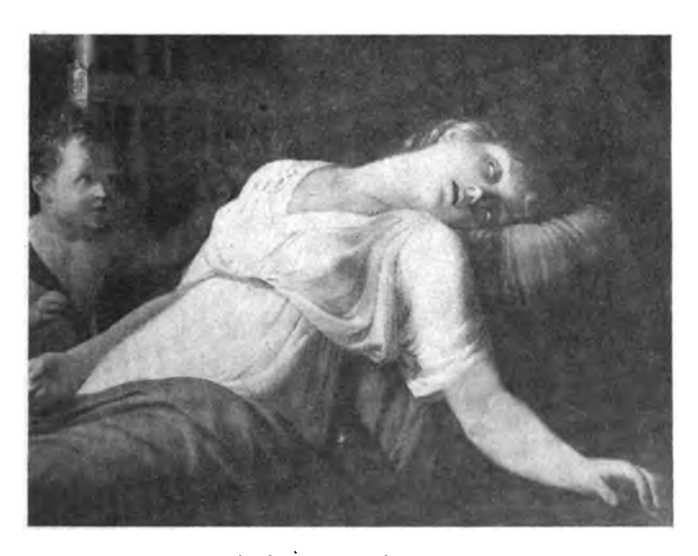
Unter diesen Musikern befanden sich hier und da begabte Leute. Der Vater des berühmten englischen Komponisten Orlando Gibbons, selbst ein guter Musiker, war von der Stadt Cambridge in der Eigenschaft als wait angestellt. Er starb im Jahre 1625. Es ist übrigens noch nicht aufgeklärt, ob der berühmte Sohn als königlicher Musiker nicht ein Vertreter dieser Musikerklasse war. Wir wissen ferner, daß einige Studentenverbindungen in Cambridge und Oxford besondere Musiker besoldeten, die während der Mittagsmahlzeit aufspielen mußten. Auch junge Verliebte bedienten sich öfters der Weihnachtsmusikanten, um ihrer Dame eine Serenade zu bringen. Daß diese Sitte übertrieben wurde, ergibt sich aus einem Brief, der in der Zeitschrift »The Tatler« abgedruckt wurde, in dem sich die Damen von Nottingham beschwerten, „daß gewisse wilde, verliebte, junge Leute, die während des letzten Sommers in den Nachtstunden zwischen zwölf und vier Uhr mit Geigen und Baßviolen die Straßen jener großen Stadt unsicher machten, sie am Schlafe störten."

Es gab auch eine Zeit, wo die Weihnachtssänger und -musiker eine Zunft bildeten. Die Direktorstelle wurde nicht vergeben, sondern mußte erkauft werden. Der Polizeimeister hatte Kontrolle über diese Zunft, und niemand außer Zünftigen durfte in der Weihnachtszeit in den Straßen singen oder spielen. Daß dieses dennoch geschah, war der erste Schritt zur Verallgemeinerung und Verschlechterung der Weihnachtsmusik.

Dasselbe findet auf alle englische Weihnachtsmusik Anwendung. Die Lieder wurden anstößig und die Lustbarkeiten arteten vielfach in Roheiten aus. Noch um das Jahr 1630 sang man „Das Lob der Weihnachten":

„Wenn Weihnachten kommt wie die Braut
Mit Stechpalme und Efeugrün,
Zwölf Tag im Jahr mit heller Freud'
In jedes Haus einzieh'n."

Aber am 22. Dezember 1647 machte der Ausscheller von Canterbury bekannt, daß auf Befehl des Stadtvorstehers Weihnachten und ähnliche abergläubische Feste auszufallen hätten. Fünf Jahre später (1652) schrieb das Parlament am 24. Dezember aus, „daß der 25. Dezember, als Weihnachtstag bekannt, nicht gefeiert, noch in den Kirchen irgend welche Festlichkeiten



Die heilige Cäcilie. Rom.
Von einem unbekannten alten Meister. (Text siehe S. 126.)

abgehalten werden dürften." Im Jahre 1555 wurden in Schottland alle Weihnachtsfeierlichkeiten unterdrückt, und aus dem Jahre 1582 besteht ein Gesetz des schottischen Parlaments, daß „weder in noch außerhalb der Kirche zu gewissen Zeiten des Jahres Weihnachtslieder gesungen, noch andere abergläubische und katholische Gebräuche Verwendung finden dürften".

Was vermögen aber alle Gesetze und Maßnahmen gegen das Lied, die leichtbeflügelte Tochter der menschlichen Seele!



Die heilige Cäcilie von Carlo Dolci. Dresdner Galerie.
(Text siehe S. 126.)

Stimmen für und wider schallten durch die Lande. Das Weihnachtslied gewann die Fehde, und die Puritaner mußten zusehen, wie es mit erneuter Kraft und Jugendfrische die Herzen gefangen nahm. Da sang ein Dichter jener Zeit:

„Die Zeiten waren schlecht, als Weihnachten schwand,
Denn alle Gastfreundschaft ging aus dem Land;
Kein Ton der Freude ward da laut,
Man gönnte sich kaum, was der Bierbrauer braut.
Doch alles hat sich herumgedreht,
Pastete, Plumpudding auf dem Tisch wieder steht."

Der alte Geist zog wieder ein. Man trank wieder starkes Bier, aß wieder die alten Lieblingsspeisen, hielt offenes Haus für jedermann und sang die wohlbekannten Lieder, die nur vorübergehend geschlummert hatten. So wird in »Poor Robins Almanac« vom Jahre 1710 auch wieder in ermahnender Weise an die Armen erinnert:

„Die hehre Zeit ist wieder da,
Wo Jesus Christ gebor'n;
Der Speiseschrank ist voll von Fleisch,
Die Scheune voll von Korn.
Da Gott dich hat so wohl bedacht,
Gefüllt dir Haus und Spind,
Mach auf dein Herz und denke nun
Derer, die hungrig sind!"

Solchen Liedern ist eine edle Mission zugedacht.

Zum Schluß noch einige Bemerkungen über die Musik der altenglischen Weihnachtslieder. Wie man in den wenigsten Fällen die Verfasser der Texte kennt, so haben sich auch nicht die Namen der Komponisten erhalten. In Trinity College, Cambridge, wird eine handschriftliche Pergamentrolle aufbewahrt, die dreizehn Weihnachtslieder aus dem 15. Jahrhundert enthält. Wenige darunter sind melodisch schön. Kontrapunktisch zeigen sie Einflüsse des Organum, jener leblosen Folge von Quarten-, Quinten- und Oktavenparallelen. Sie sind nur insofern von Interesse, als sie fast die alleinigen Beispiele englischer Kompositionskunst jener Periode darstellen, oder mindestens

die alleinigen Beispiele, die in ihrer Urform auf uns überkommen sind. Viele Texte hat man bekannten, weltlichen Liedern angepaßt. Im Jahre 1642 erschien eine Sammlung von Weihnachtsliedern unter folgendem Titel: »Psalmes or Songs of Sion turned into the language and set to the tunes of a strange land. By W(illiam) S(layter) intended for Christmas, and fitted to divers of the most noted and common but solemne tunes, everywhere in this land familiarly used and knowne.« Ein früherer Besitzer des im britischen Museum aufbewahrten Exemplares dieser Sammlung hat darin die Namen der Melodien angemerkt, die zu den betreffenden Texten gesungen werden. Der 6. Psalm wurde zu der Melodie Jan Shore gesungen, Psalm 84 zu der Melodie The fairest Nymph of the Valleys usw.

Die meisten Lieder tragen äußerlich etwas Choralmäßiges, da sie wie Choräle vierstimmig gesetzt sind und auch in dieser Form gesungen werden. Da aber das Tempo lebhaft genommen wird, verschwindet das dem deutschen Choral anhaftende Ernste und dem fröhlichen Textinhalt wird Rechenschaft getragen.

Cäcilien-Feier.

Von Centa Roll (München).

„Doch sieh! Cäcilia wirkte größ're Tat!
Als sie der Orgel Stimm' und Sang verlieh,
Da lauscht ein Engel und wähnt entzückt
Sich auf der Erd' im Himmel!"
(Cäcilien-Ode von Händel.)

Während der düsteren Novembertage, wo entlaubte Bäume die kahlen Aeste trostlos zum Himmel strecken und kein Vöglein uns mehr durch seinen Gesang erfreut, da zieht es plötzlich wie Rosenduft und Harfenklang durch unsere Seele und ladet sie ein, sich zu erheben aus dem betäubenden Gewirr irdischer Dissonanzen in jene Sphären reiner Harmonien, wo da wohnt der verklärte Geist unserer Patronin Cäcilia. Cäcilia! ... Ist es möglich, diesen Namen — der wahrscheinlich Coeli lilia, Lilie des Himmels, bedeutet



Statue der heiligen Cäcilie in der Kathedrale von Albi.
Von einem unbekannten alten Meister.

— (nach anderen Coecis via) ist es möglich, den Namen zu hören, ohne eine hehre Jungfrau im weißen Gewande vor sich zu sehen, deren zarte Finger die harmonischen Saiten einer Harfe liebkosen, während ihre himmlisch reine Stimme die Lobgesänge des Paradieses anstimmt?

Es besteht in der Tat eine Ueberlieferung, derzufolge diese Heilige eine große Vorliebe für die Musik gehabt haben soll. „Man glaubt," sagt Alfons von Liguori, „daß sie es liebte, Musikinstrumente zu spielen und ihre Stimme mit diesen Instrumenten zu begleiten,



Die heilige Cäcilie von Rubens. Berliner Museum.

wenn sie die Lobpreisungen Gottes sang." Diese Meinung hat sich im Laufe der Jahrhunderte so eingebürgert, daß sie als Tatsache betrachtet wird. Manche gehen sogar soweit, Cäcilia als die Erfinderin der Orgel zu bezeichnen und dergleichen mehr. Da sich jedoch in den Akten der Märtyrer — mit Ausnahme einer einzigen Stelle, wo es heißt, „daß sie an ihrem Hochzeitstage in ihrem Herzen sang" — nicht der geringste Anhaltspunkt findet, der den Glauben an die musikalische Kunst Cäciliens rechtfertigen könnte, so hielten es in neuerer Zeit Schriftsteller für ihre Pflicht, dieser Meinung entgegenzutreten. Nach ihrer Annahme wäre die Heilige gar nicht musikalisch gewesen und hätte dem Allmächtigen keine anderen Hymnen dargebracht als die ihrer Jungfräulichkeit und ihres Martyriums. Der Kultus, den die musikalische Kunst dieser Heiligen zollt, wäre also rein idealer und symbolischer Natur, und sollte uns nur daran erinnern, wie sehr sie die Konzerte der Engel allen irdischen Freuden vorzog. Mag diese neue mystische Anschauung manchen verführerisch erscheinen, so doch nicht allen. Neben den Schriften haben wir die Tradition, und ferner die Tatsache, daß alle vornehmen Römer in der Musik ausgebildet wurden. So z. B. heißt es in der Biographie des Alex. Severus, eines Zeitgenossen Cäciliens, „daß er angenehm sang, die Lyra, die Flöte und die Orgel spielte und gleichfalls die Trompete blies".* Wir dürfen also annehmen, daß unsere hl. Patronin, die dem höchsten römischen Adel angehörte, auch eine sorgfältige musikalische Ausbildung genossen, und die Musik, in der sie ein mächtiges Hilfsmittel für ihre Frömmigkeit fand, mit Vorliebe gepflegt hat.

Von der ersten Jugend dieser Heiligen, die aller Wahrscheinlichkeit nach zur Zeit des Papstes Urban I., also zu Anfang des 3. Jahrhunderts,** gelebt hat, wird uns in den Märtyrerakten nichts berichtet. Diese Akten wurden im Jahre 1568 von dem gelehrten Kartäusermönch Laurentius Surius in Köln zum erstenmal nach den römischen Manuskripten zusammengestellt und werden wohl die Grundlage für die meisten Cäcilien-Biographien bilden. Die Geschichte der Heiligen beginnt kurze Zeit vor ihrer Vermählung. Ihre Eltern hatten sie gegen ihren Willen einem vornehmen Römer namens Valerian versprochen. Surius erzählt weiter: „Das glänzende Hochzeitsfest ging

* Aelius Lampridius, „Vita Alexandri Severi".

** Ein Versuch, den einige Forscher, u. a. de Rossi, machten, den Märtyrertod der hl. Cäcilia bis in die Zeit Marc Aurels (177) hinaufzurücken, erweist sich hinsichtlich der Argumente, welche die Gelehrten hierfür beibrachten, wie hinsichtlich der aus der Anlage des Cömeteriums gewonnenen als nicht stichhaltig. (Dr. Kirsch, Die hl. Cäcilia.)

zu Ende und die Nacht senkte ihre Schleier herab über die Siebenhügelstadt; da führten die Matronen Cäcilia ins reichgeschmückte Brautgemach. Bald folgt ihr Valerian, das Herz durchtobt von stürmischen Gefühlen, die sich beim Anblick der in Betrachtung versunkenen göttlich schönen Braut noch steigern. Er will sich ihr nähern, doch sie erhebt sich mit imposanter Würde und spricht: „Süßer und würdiger Freund, ich habe dir ein großes Geheimnis anzuvertrauen, wenn du mir Schweigen geloben willst. . . . Ein anderer ist mein Gemahl! . . . es ist der Gott der keuschen Liebe, . . . der Christengott! . . .“



Die heilige Cäcilie von Etienne Gauthier, im Musée du Luxembourg, Paris.
(Phot. A. Lesthevenon.)

Der in der heidnischen Religion erzogene Jüngling versteht nichts von solcher Rede; vor Schmerz und Erstaunen prallt er zurück. Cäcilia aber veranlaßt ihn, den in den Katakomben verborgenen Papst Urban aufzusuchen und sich von ihm belehren und taufen zu lassen. „Als sich Valerian nach seiner Rückkehr aus den Katakomben wieder dem Cubiculum nähert,“ sagt ein Zeitgenosse, „vernimmt er unaussprechlich liebliche Klänge, auf die in der Ferne eine sanfte aus der Höhe kommende Melodie zu antworten scheint. Er erkennt Cäciliens süße Stimme, mit der sich Akkorde vermischen, die nichts Irdisches haben. . . . Cäcilia war in Verzückung. . . . Inmitten einer leuchtenden Aureole schwebte sie über der Erde in ihrem langen, weißen Gewand. Ihr Blick war zum Himmel erhoben, der sich vor ihr geöffnet zu haben schien. Sie sang dem Herrn ein Loblied, und ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln stand neben ihr und begleitete sie auf einer goldenen Harfe. Die Erzengel und Heiligen antworteten im Chor und priesen mit ihr den Allmächtigen. Verzückt von dieser Musik, genoß Valerian eine unaussprechliche Ekstase; seine Sinne hatten die Erde verlassen und er glaubte sich schon im Himmel.“*

Bald schon geht Valerian seiner Gattin voraus auf dem blutigen Wege des Martyriums! Zwar herrschte damals unter dem Kaiser **Alexander Severus**, von dem sein Biograph sagt: „er duldete die Christen“, keine allgemeine Christenverfolgung; aber mancher Beamte hielt sie für staatsgefährliche Leute, machte ihnen einen kurzen

Marmordenkmal der heiligen Cäcilie von Maderno in der Cäcilien-Kirche zu Rom
(Phot. A. Lesthevenon.)

Prozeß und konfiszierte ihre Güter. So der damalige Präfekt von Rom, Turcius Almachius. Die zahlreichen Bekehrungen, die Cäcilia bis in die höchsten Kreise bewirkte, ließen ihn ihr Verschwinden wünschen. Vielleicht gelüstete es ihn auch nach ihren Reichtümern? Jedoch ging er zuerst mit heuchlerischer Vorsicht zu Werke. Er ließ Cäcilia in das Sudatorium (Dampfbad) ihres Palastes einschließen, um sie dort zu ersticken.* Die Heilige aber ging strahlend vor Jugend und Schönheit aus dieser Prüfung hervor.

Als nun die erstaunten Knechte des Präfekten ihrem Herrn von diesem Wunder berichten, befiehlt er Cäcilias sofortige Hinrichtung durch das Schwert. Indessen haben sich um die Heilige viele Christen versammelt, und während sie in Gebeten und Lobgesängen ihre wunderbare Errettung preisen, tritt plötzlich der Scharfrichter ein. Cäcilia ist gefaßt; das Martyrium erscheint ihr als höchste Glückseligkeit! Indem sich ihre Seele zu inbrünstigem Gebete erhebt, fällt das Richtschwert auf ihren weißen Nacken nieder; doch es bringt ihr nur eine tiefe Wunde bei. Ein zweiter, ein dritter Streich hat nicht mehr Erfolg, und da das römische Gesetz verbot, gegen einen Verurteilten mehr als drei Streiche zu führen, so zieht sich der Henker voll Angst und Bestürzung zurück. Cäcilia aber lebt, und zwar drei Tage noch, obwohl sie nach menschlicher Berechnung gleich an Verblutung hätte sterben müssen. Der greise Papst Urban verläßt mit Lebensgefahr seinen Zufluchtsort, um ihr den letzten Segen zu bringen und alle Anwesenden bezeigen ihr inniges Mitleid und höchste Verehrung.

So mag sie wohl gelegen haben, wie sie ein moderner französischer Maler, **Etienne Gauthier** — ein gottbegnadigter Künstler, der, ohne Unterricht genommen zu haben, doch ein großer Meister geworden ist — darstellt. Sein wundervolles Cäcilienbild — dem die Ehrungen des Louvre in Aussicht stehen sollen — befindet sich z. Z. im Musée du Luxembourg zu Paris.

Endlich, am dritten Tag gab Cäcilia ihren Geist auf. Kurz vor ihrem Verscheiden hatte sie das Antlitz der Erde zugewandt. Sie lag auf der rechten Seite, mit heraufgezogenen Knien und herabhängenden Armen; ihr langes Kleid verhüllte sie fast ganz und ließ nur die linke Fußspitze frei. Die mit ihrem Begräbnis betrauten Personen wagten es nicht, sie in eine andere Stellung zu bringen und ließen ihr auch die goldgestickte Tunika, die sie bei ihrer Hinrichtung trug. Sie umhüllten den Leich-

* Légendes de St. Cécile, patronne des musiciens, Bruxelles 1843. — **In den Akten der Heiligen heißt es nur, daß Valerian sie im Gebete fand:** Invenit Caeciliam orantem.

* **Die gleiche Todesstrafe verhängte Kaiser Konstantin über seine unwürdige Gemahlin Fausta. — Felix Dahn bedient sich ihrer in seinem „Kampf um Rom“.**

nam nur mit seidenen Schleiern und legten ihn in einen mit den kostbarsten Aromaten angefüllten Sarg aus Zypressenholz. Einige Forscher sind der Ansicht, daß sie erst bei ihrer Auffindung durch den Papst Paschalis I. in den Zypressenschrein gelegt, zuerst aber nur auf einer Marmorplatte beigesetzt wurde. Zweifellos hatte man den Leichnam auch einbalsamiert. In der Stille der Nacht wurde sie dann in den Katakomben neben ihrem Gemahl und ihrem jungen Schwager Tiburtius beigesetzt.

* * *

Sechs Jahrhunderte sind vergangen, seitdem wir Cäcilia zur letzten Ruhestätte begleitet haben. Schreckliche Christenverfolgungen haben indessen gewütet, aus denen jedoch die christliche Religion immer siegreich hervorgegangen ist. Wir sind im Jahre 821. Ein gelehrter Mönch namens Paschal regiert als Papst. Dieser nun ließ es sich angelegen sein, die römischen Basiliken zu restaurieren und die in den halbverfallenen Katakomben befindlichen Reliquien dort unterzubringen. Vergeblich bemühte er sich, auch die irdische Hülle der hl. Cäcilia aufzufinden; — es hieß allgemein, sie sei von den Longobarden mitgenommen worden. Als er jedoch eines Tages am Grab der Apostelfürsten betete, fiel er plötzlich in Verzückung und sah vor sich eine Jungfrau von großer Schönheit: „Ich heiße Cäcilia, Dienerin Jesu Christi," sprach sie, und ermutigte ihn, die Forschungen wieder aufzunehmen. In der Tat fand er bald darauf im Friedhof des Pretextatus, der sich außerhalb der Appischen Straße befand, ihr unversehrtes Grab; sie lag noch in der gleichen Stellung, wie sie verschieden war, zu ihren Füßen die in einen Knäuel zusammengewickelten, blutgetränkten Tücher. Paschal ließ nun die baufällige Cäcilien-Kirche, die sich an Stelle des ehemaligen Patrizierhauses befand — es soll dort noch heute ein Teil des Gemaches zu sehen sein, wo die Heilige die Märtyrerpalme errang —, von Grund aus neu aufbauen und mit aller Pracht ausstatten, und so hielt Cäcilia, in einen neuen Marmorsarg gebettet, wieder ihren Einzug in die Behausung ihrer Väter! Wie um ihr eine Ehrengarde zu geben, stiftete der Papst neben der Kirche ein Kloster, dessen Mönche das Heiligtum behüten und dort täglich die Messe zelebrieren sollten. Leider scheinen sie diese Mission nicht immer getreu erfüllt zu haben; denn im Laufe der Zeit kam es vor, daß viele in der Cäcilien-Kirche befindliche Kostbarkeiten und Reliquien entfernt worden waren, und daß man schließlich nicht einmal mehr wußte, ob die Heilige selbst noch dort ruhe. Mehrere Kirchen und Klöster, darunter das von Fulda, behaupteten im Besitze dieses kostbaren Schatzes zu sein.*

Als gegen Ende des XVI. Jahrhunderts Paul Emil Sfondratus das Amt eines Kardinalpriesters an der Cäcilien-Kirche bekleidete, wurde diese nochmals restauriert, und man stieß dabei auf die noch immer unversehrte Gruft der Heiligen, die seit fast 800 Jahren nicht geöffnet worden war. Nach Durchbrechung der starken Mauern wurde der Marmorsarg gefunden, worin sich auch der noch gut erhaltene Zypressenschrein mit seinem kostbaren Depot befand. Die seidenen Schleier, die die Gestalt umhüllten, schmiegten sich so genau an, daß deren Form und Stellung deutlich zu erkennen war.** Aus ehrfurchtsvoller Scheu wagte es niemand, diese Schleier zu lüften. So wollte sie der Kardinal Sfondratus in Marmor verewigen lassen; er betraute mit dieser schwierigen Aufgabe den schon damals berühmten jungen Bildhauer Maderno. Das herrliche Denkmal, das er geschaffen, erregt die Bewunderung aller Kunstfreunde und rührt alle Herzen durch seine keusche Anmut; es befindet sich gleichfalls in der Cäcilien-Kirche zu Rom. Daneben folgende Inschrift: Paulus T.T.S. Caeciliae . En . Tibi . Sanctissimae Virginis . Caeciliae imaginem . quam . ipse . integram . in sepulchro . jacentem . vidi . Eandem . tibi . prorsus . eodem . corporis . situ . hoc . marmore . Expressi. Papst Clemens VIII. ließ die Reliquie mit einem echt silbernen, mit unzähligen Sternen verzierten Sarg umgeben und unter den Hochaltar bringen, wo sie noch heute ruht. Der durch seine Schriften über die Friedhöfe Roms bekannte Antonio Bosio beschreibt alle Umstände dieser letzten festlichen Beisetzung, die am 22. November 1559 stattgefunden hat.

Der Kultus einer so großen Heiligen konnte sich nicht lange auf Rom und Italien beschränken; er verbreitete sich bald in allen christlichen Gegenden des Morgen- und Abendlandes und inspirierte die Künstler aller Nationen zu unsterblichen Meisterwerken. Bildhauer und Maler, Dichter und Musiker überboten sich in der Verherrlichung ihrer idealen Gestalt! Von den Kirchen, die der hl. Cäcilia gewidmet sind, seien außer der römischen Basilika nur noch die Cäcilien-Kirche in Güstrow (Mecklenburg), die bedeutendste in Deutschland, erbaut 1226, und die Cäcilien-Kirche in Köln, jetzt Hospitalkirche genannt; ferner die Kathedrale von Albi (Frankreich), an der 230 Jahre, von 1282 bis 1512 gebaut wurde. Sie besitzt herrliche Gemälde und eine sehr große Orgel, vor allem aber unvergleichliche gotische Skulpturen. Ueber der Empore erhebt sich eine Statue der hl. Cäcilia, von einem unbekannten Meister. Diese soll so schön sein, daß der berühmte Pariser Bildhauer Mercié über eine Stunde in ihre Betrachtung versunken blieb. Ein neuer, der Patronin der Musik gewidmeter Bau ist vor kurzem in Regensburg erstanden.

Unter den Fresken, welche der berühmte Domenichino von Bologna († 1641 in Neapel) für die Kirche San Luigi de Francesi in Rom hergestellt hat, finden wir „den Tod der hl. Cäcilia" in ergreifender Weise dargestellt. — Ein schönes derartiges Gemälde haben wir auch von Andrea Pozzi in der Akademie di San Lucca in Rom. Ferner hat uns Joh. Fischer († 1822) eine „hl. Cäcilia im Sterben" hinterlassen. (Sammlung Belvedere in Wien.)

Wer aber kennt nicht das unvergleichliche Gemälde Raphaels, das sich in der Kathedrale von Bologna befindet! Cäcilia, mit einem goldfarbigen Kleide angetan, hält in ihren Händen eine tragbare Orgel, wie solche in den mittelalterlichen Ornamenten häufig zu finden sind. Sie ist umgeben von den Heiligen Paulus, Johannes, Augustinus und Magdalena. Zu ihren Füßen liegen durcheinander Trommeln, Flöten und Violinen, als die Symbole der profanen Musik, die durch die religiöse besiegt wird; diese muß wieder vor der himmlischen Musik verstummen: Engelschöre erscheinen über dem Haupt der Heiligen; sie fällt in Verzückung und die Orgel entsinkt ihrer Hand! — Ein nicht minder beachtenswertes Gemälde ist das von Carlo Dolce (Dresdner Galerie). Das Antlitz der römischen Jungfrau ist hier mit unvergleichlicher Erhabenheit des Ausdrucks gezeichnet; es scheint vom göttlichen Geiste belebt und von keiner irdischen Leidenschaft berührt. Das gleichfalls prächtige Cäcilien-Bild von Rubens (Berliner Museum), nach mehr weltlicher Auffassung, haben wir den Lesern der „Neuen Musik-Zeitung" bereits in Nr. 8 vom 10. November 1904 geboten, bringen es der Vollständigkeit wegen aber heute noch einmal zusammen mit den anderen.

Viele Künstler noch sind auf den Spuren dieser großen Meister gewandelt; leider fehlt uns hier der Raum, um sie zu nennen.

Die Dichtkunst, die sich stets für alles Schöne und Erhabene zu begeistern wußte, konnte nicht versäumen, die Krone unserer Heiligen mit ihren Blüten zu schmücken. Als älteste von den ihr gewidmeten Hymnen darf wohl die vom Kardinal Baronius bezeichnet werden (im Brevier von Toledo). Ferner finden wir in den Werken des berühmten Thomas a Kempis verschiedene Strophen, sowie ein Akrostichon über den Namen Cäcilia. Später ertönen übers Meer die Klänge zu ihrem Ruhme herüber: in einer herrlichen Ode besingt Pope, Englands großer Dichter, die Patronin der Musik. „Die göttliche Cäcilia hat den edlen Ton der Orgel dem Lobe des Schöpfers geweiht. Wenn dieser Orgelton, begleitet von harmonischen Gesängen, sich vernehmen läßt, so versetzt uns dies in eine Ekstase, gleich der der Seligen. Mögen die Dichter also aufhören, die Macht des Orpheus zu rühmen, der die höllischen Gottheiten bezwang; Cäcilia war mächtiger als er, der nur einen Schatten aus der Hölle heraufbeschwören konnte: sie hat die Kunst gefunden, die Seele bis zum Himmel zu erheben!" ... Dryden, Theodor Körner, Maurice Bouchor, Mme. Lucia Decharme und viele andere haben ihr sinnreiche Dichtungen gewidmet. Unter der Literatur der Neuzeit sei noch die Cäcilien-Biographie von Dr. Kirsch (Verlag von Pustet in Regensburg) erwähnt, ein höchst interessantes, reich illustriertes Werk, das zum 300. Gedenktag der Wiederauffindung der Heiligen, sowie zum 25jährigen Jubiläum des Regensburger Cäcilien-Vereins verfaßt worden ist.

Auch die Bühnenkunst hat unserer Heiligen ihren Tribut gezollt; unter andern verfaßte Nicolas Soret von Reims im XVII. Jahrhundert eine Tragödie in fünf Akten und in Versen „La Cécilиade".

Vor allem aber haben sich stets die Musiker aller Länder bemüht, der Königin der Harmonien ihre Huldigung darzubringen. Wir müssen hier in erster Linie die Cäcilien-Vereine erwähnen. Der älteste ist der von Palestrina in Rom gegründete, der zunächst eine Art Orden bildete und mit vielen von den Päpsten verliehenen Privilegien ausgestattet war. 1847 wurde er von Pius IX. in eine Akademie umgewandelt, die sich um die kirchliche Musik schon große Verdienste erworben hat. Der Londoner Cäcilien-Verein wurde 1785 gegründet und bestand bis 1861; er machte sich besonders die Aufführung von Oratorien zur Aufgabe. Speziell kirchliche Zwecke dagegen verfolgt wieder der von Franz Witt 1867 in Regensburg gegründete „Cäcilien-Verein für Länder deutscher Zunge". Der „Cäcilien-Kalender" (früher „Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik") bildet das offizielle Organ des Vereines, das von Dr. Franz Haberl zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg redigiert wird.

Wer nun könnte alle Messen, Kantaten, Motetten und Lieder nennen, die zu Ehren der Patronin der Musik komponiert worden sind! Die „Cäcilien-Ode" von Händel nach dem herrlichen Text von Pope, die unlängst von der „Berliner Singakademie" aufgeführt wurde und auch nächstens von der Münchner Musikakademie zu Gehör gebracht werden wird, ist wohl das bekannteste dieser Werke. Verschiedene Instrumente, die Laute, die Trompete, „die helle Geige", „der Trommel donnerndes Geroll" werden gepriesen; doch, o weß' Stimme gleicht, o welche Kunst erreicht der heil'gen Orgel Klang?" Auch Henri v. Purcell († 1695), Clark, Flesca u. a. m. haben uns Cäcilien-Oden geschenkt. Die Cäcilien-Hymnen von Rungenhagen, Kammerlander, Zeller, Mohr, Oberhoffer, Jos. Hanisch, Zoller eignen sich gleichfalls zur Aufführung bei Cäcilien-Festen. Die Cäcilien-Messen von Haydn, Gounod, C. Allmendinger, V. Engel, Aug. Engler, Mich. Haller, Jos. Hanisch, A. Löhle, Joh. Singenberger rc. dürfen wir nicht unerwähnt lassen. „Schon zu Anfang seiner Karriere feierte Gounod einen Triumph in religiösem Genre mit seiner „Messe de Sainte-Cécile"," sagt Camille Saint-Saëns.* Als man sie zum erstenmal

* Es handelte sich hierbei vermutlich um Reliquien, die von anderen Heiligen gleichen Namens stammten.

** Baronius, Ann. Eccl. — Der Kardinal Baronius beschreibt als Augenzeuge diese letzte Ausgrabung in obiger Weise.

* Camille Saint-Saëns, „Portraits et Souvenirs".

bei einer Pariser Cäcilien-Feier in Saint-Eustache zu hören bekam, bewirkte sie bei den Anwesenden eine Art von Verblüffung. Soviel Einfachheit und Größe, soviel heiteres Licht, wie es sich in Strömen aus dieser Komposition ergoß, mußte zuerst die Zuhörer überraschen, dann aber entzücken und erobern! Eine kühne Neuerung hatte sich Gounod auch erlaubt, nämlich die, in das „Agnus Dei" den Text Domine non sum dignus einzufügen. Natürlich war der Beifall nicht ungeteilt: der große Erfolg des Werkes gab vielmehr Veranlassung zu lebhaften Diskussionen; man fühlte die Annäherung eines Genius und — wie bekannt — wird einem solchen nicht immer gleich der Empfang zuteil, den er verdient.

Cäcilia! Beim Klang dieses Namens tönt es an unser Ohr wie eine geheimnisvolle Symphonie — in Erinnerung vielleicht an jene Festlichkeiten, die an vielen Orten das Cäcilien-Fest mit sich bringt! In Rom strömt schon am Vorabend des Festes, 21. November, ein zahlreiches Publikum der Kirche Santa Cecilia in Travestere zu. „Jeder Fremde hält es für seine Pflicht, der ersten Vesper daselbst anzuwohnen und vor allem den Gesang des „Laudate pueri Dominum" anzuhören, bei dem einzig in dieser Kirche und nur bei diesem Feste eine Harfe zur musikalischen Begleitung verwendet wird. (Dr. Kirsch.)

In Frankreich wird hauptsächlich an jenen Orten, an denen sich Reliquien der hl Cäcilia befinden, am 22. November eine kirchliche Feier veranstaltet, so in Albi, Louvencourt-d'Amiens, Wailly, am Mont Saint Quentin. In Paris wurde dieser Tag bisher gleichfalls durch ein Kirchenkonzert oder feierliches Hochamt in der Kirche Saint-Eustache begangen, wobei die größten Künstler es nicht verschmähten, der Königin der Harmonien ihre Huldigung darzubringen.

Im Krönungsdom zu Preßburg veranstaltet der dort wirkende „Kirchenmusikverein" (gegründet 1833) alljährlich seine Cäcilien-Feier, bei der meist hervorragende Werke zur Aufführung gelangen. Auch in Berlin, Leipzig, Jena, Hannover, Stuttgart finden am Cäcilien-Tag häufig geistliche Konzerte statt, in denen die Orgel als Königin der Instrumente besonders zur Geltung kommt. Aber an erster Stelle darf wohl hier Regensburg genannt werden, wo gelegentlich der Generalversammlungen des deutschen Cäcilien-Vereins oft mehrere Tage umfassende kirchenmusikalische Feste stattfinden. Ueber die herrliche Leistung des dortigen Domchors bei einer derartigen Veranlassung brach ein Zuhörer entzückt in die Worte aus: „So müssen die himmlischen Chöre klingen!" Die Feier verläuft gewöhnlich in folgender Weise: vormittags Festgottesdienst, gefolgt von Versammlungen, Vorträgen, Orgelkonzerten; abends weltliche Feier mit musikalischen Produktionen, wobei vorzugsweise Cäcilien-Hymnen und Werke alter Meister zu Gehör gebracht werden. — Blättern wir in den Jahrgängen des Cäcilien-Vereinsorgans, so finden wir darin eine Menge von Veranstaltungen zu Ehren der Patronin der Musik verzeichnet. Das Cäcilien-Fest war von jeher ein Tag des Wetteifers in Ausübung der musikalischen Kunst.

Möge jeder Musikfreund in seiner Weise an dem rührenden alten Brauche festhalten! Möge das Cäcilien-Fest uns alle stimmen zu einem „Sursum corda!", zu einem erhebenden Gefühl der Freude und Dankbarkeit gegen ein gütiges Geschick, das uns ermöglicht hat, einzudringen ins hehre Heiligtum der Musik!

Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil
trüben, das er fällt.

Berlin. Das Berliner Konzertleben ist wieder in vollem Gange. In dieser Saison ist die Anzahl der Konzerte sogar noch wesentlich vermehrt, denn ein neu eröffneter Konzertsaal bietet Gelegenheit, einen noch freien Abend zur Veranstaltung irgend einer musikalischen Aufführung zu finden, wenn man sich zeitig darum bemüht. Aber auch in dem mit dem „Neuen Schauspielhaus" am Nollendorfplatz verbundenen „Mozart-Saal" scheinen die meisten Abende für die gegenwärtige Spielzeit schon fest belegt zu sein. Einem Orchesterkonzert oder einer Choraufführung habe ich dort noch nicht beigewohnt, möchte also mit meinem endgültigen Urteil über seine Akustik noch zurückhalten. Für Gesangsvorträge halte ich ihn nicht für besonders günstig. — Auf die seit langem bestehenden regelmäßigen Veranstaltungen, wie Nikisch-Konzerte, Joachim-Quartett 2c. will ich wegen des naturgemäß beschränkten Raumes nicht näher eingehen, nur kurz berichten, daß Felix Weingartner trotz seiner oft gegebenen positiven Erklärung, sich von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen, dennoch wieder die Konzerte der königlichen Kapelle leitet und infolge seiner ostentativ zur Schau getragenen Gleichgültigkeit in der Wiedergabe von Meisterwerken vom Publikum sehr kühl aufgenommen, von der Presse in schärfster Weise zur Rede gestellt wurde. Erste Mitglieder der Kapelle drückten ihren Unwillen über die nichts weniger als künstlerische Leistung aus. Es scheint doch, daß ich schließlich mit meinem bereits vor mehreren Jahren über Weingartners Tätigkeit veröffentlichten Urteil recht behalten werde! — Und ebenso kann ich meine Ansicht über Hans Winderstein und sein Leipziger Orchester nach mehrjähriger Pause auch heute noch aufrecht erhalten. Dieses Orchester gab hier ein Konzert in der Singakademie, dessen Hauptnummer die „Phantastische Symphonie" von Berlioz war. Die Wiedergabe erinnerte mich lebhaft an solche durch die Kurkapellen jedes größeren Badeortes, und der Dirigent tat nichts, sie auf ein höheres Niveau zu bringen. Abgesehen von der Naivität, den Berlinern ein derartiges Riesenwerk mit einem äußerst schwach besetzten Orchester, also stark „arrangiert" vorzuführen, ließen Präzision, Rhythmus, Auffassung so viel zu wünschen, daß von der Wiederholung solcher Experimente entschieden abzuraten ist. Der mitwirkende Violinist Juan Manén kann gleichfalls nicht zu den Künstlern gezählt werden, da er über einige musikalische Spezialitäten nicht hinauskommt. — Verschiedene französische Berühmtheiten gastierten hier mit beträchtlichem Erfolge, so der Dirigent Chevillard mit dem Lamoureux-Orchester, Vincent d'Indy, der seine von dem trefflichen Pianisten Rud. Ganz gespielte Klavier-Phantasie und im ersten Busoni Konzert seine Sinfonia dirigierte, vor allem aber Camille Saint-Saëns, der nach langer Abwesenheit sich den Berlinern bei Nikisch trotz hohen Alters als feinsinniger Pianist vorstellte. Leider bestand sein Programm nicht aus seinen vorzüglichsten Werken. Als einer der glänzendsten, wenn nicht als erster der zeitgenössischen Klavierkünstler ließ sich Alfred Reisenauer wieder hören, neben dem nur wenige Auserwählte bestehen können. Jedoch konnten auch Godowsky Risler, Max Pauer, Emil Sauer, Klothilde Kleeberg, Alberto Jonás berechtigte und enthusiastische Erfolge verzeichnen. Als ausgezeichnete Kammermusikspielerin muß ich Cornelia Rider-Possart erwähnen, Katharine Ruth Heyman führte sich an ihrem Klavierabend in bester Weise ein. Der geniale Emil Paur dirigierte sein, sich hauptsächlich durch erstklassige Arbeit hervortuendes, von Rud. Ganz brillant vorgetragenes Klavierkonzert. Dr. Otto Neitzel gab in einstündiger Rede eine Erläuterung der Musik von Bach bis Liszt, speziell bezüglich der Formenentwicklung und ließ dann eine längere Auswahl von Kompositionen folgen Am meisten interessierten dabei die klare Wiedergabe der Themen und die geistvolle Phrasierung, während das rein Klavieristische technisch nicht einwandfrei war. Unter den vielen Geigern, welche bereits konzertierten, nimmt Theodor Spiering zweifellos eine hervorragende Stellung ein. Er ist tatsächlich ein vollkommen durchgebildeter Künstler, seine Bogenführung wie die Sicherheit der linken Hand sind bewunderungswürdig. Ebenso ließe sich gegen seinen durchdachten Vortrag nichts sagen, wenn ein vielleicht durch übergroße Nervosität veranlaßter Hang zum Ueberhetzen aller Tempi nicht den sonst unausbleiblich starken Erfolg beträchtlich schmälerte. Könnte Spiering die ihm noch fehlende Ruhe erlangen, so wäre er ein erstklassiger Stern am Violinhimmel. Sein Repertoire umfaßt Bach, Beethoven, Spohr, Schumann, Reger 2c. Die Cellistin Marguerite Caponsacchi-Jeisler bewies bei ihrem Debüt, daß sie den Vergleich mit den berühmtesten Vertretern ihres Instrumentes nicht zu scheuen hat. Ihr Spiel grenzt in jeder Hinsicht an Vollendung. Leider gibt es gerade unter den Cellisten nur sehr, sehr wenige, die bezüglich künstlerischen Vortrages mit den bedeutenden Pianisten, Geigern und Sängern in einem Atem genannt werden können. Bei Marg. Caponsacchi trifft das aber zu! Der Baritonist Hermann Gura hatte das gefährliche Wagnis unternommen, mit Ernst v. Possart zusammen einen Goethe-Schiller-Abend zu veranstalten, bei welchem edlen Wettstreit er, wie vorauszusehen, vollständig unterlag. Neben der unerreichten Kunst eines Possart verblaßten die Guraschen Darbietungen zu kaum wahrnehmbaren, wässerigen Gebilden. Für unberechtigt halte ich auch den großen Ruf von Mary Münchhoff, die außer einem sehr hübschen Sopran und nicht ganz entwickelter Koloraturbeanlagung wenig Lobenswertes mitbringt. Ich ziehe ihr entschieden Sophie Heymann-Engel vor, obgleich auch sie weiterer Studien bedarf. Aber sie trägt wenigstens verständig vor. Recht glücklich debütierte die Sopranistin Margarete Knüpfer. Für eine ganz vorzügliche Künstlerin halte ich die Altistin Agnes Fridrichowicz, der man in der Oeffentlichkeit häufig begegnen sollte. Auch die Leistungen von Helene Stägemann, Arthur van Eweyk, Anton Sistermans, Ella Gmeiner, Sally Monrad wiesen mancherlei Vorzüge auf. Das viertägige Händel-Fest brachte außer „Israel" und „Belsazar" (in der Philharmonie unter Siegfried Ochs, resp. in der Singakademie unter Georg Schumann) noch eine Aufführung mit gemischtem Programm und ein Kammermusikkonzert, beide in der Kgl. Hochschule unter Direktion wie solistischer Mitwirkung von Jos. Joachim und anderer bekannter Künstler. Arthur Laser.

Hannover. Während man die Zahl der Tondichter masculini generis ohne Schaden um einige „Nullen" kürzen könnte, würde es unrecht sein, sich über allzuvieles Komponieren der Damen zu beklagen. Unter den wenigen von ihnen mit ausgesprochener Begabung für dieses anspruchsvollste Gebiet der Tonkunst war bislang Ingeborg v. Bronsart wohl so ziemlich die einzige, die sich erfolgreich auch an große musikalische Formen heranwagte. Ein Kompositionsabend der hier lebenden Komponistin Nancy v. Hadeln hat gezeigt, daß Frau v. Bronsart darin nicht mehr allein steht. Der in Rede stehende Abend wickelte ein sehr reiches Programm ab, das auch drei Nummern aus der Komponistin Oper: „Mummelsee" enthielt, deren Widmung der Großherzog von Baden angenommen hat, die aber noch nicht gegeben ist. Uraufführungen von Opernfragmenten aus dem Konzertsaal heraus beurteilen zu wollen, ist ein höchst unsicheres Beginnen, zumal wenn das Libretto des Werkes unbekannt ist So mag denn auch über die von Frl. Agnes Hermann vom Straßburger Stadttheater mit leider sehr undeutlicher Aussprache gesungene Arie nur gesagt sein, daß sie in durchaus moderner Gestaltung und gehoben durch ein interessantes Orchesterkolorit dem Stimmungsgehalt des vertonten Textes

vollauf gerecht wurde. In den reinen Instrumentalstücken: Vorspiel zum ersten Akt und Intermezzo und Szene aus dem zweiten Akt der Oper offenbarte sich ein reiches und schönes Talent für dramatische Charakteristik, die bekannte Sage vom Mummelsee als grundlegend angenommen. Sowohl die zarten Stellen, als auch die, wo es „siedet und wallet und brauset und zischt", fesselten eigenartig, nur ist die Großzügigkeit der Konzeption der Komponistin vorläufig noch Geheimnis. In dem Periodenbau überwiegt das Rhapsodische und Episodenhafte. Diesen Mangel zeigte in viel geringerem Grade die fünfsätzige, stellenweise ganz allerliebste Suite caractéristique, der Tschaikowskys „Nußknacker" als Vorbild gedient zu haben scheint. Die meines Erachtens wertvollste musikalische Gabe aber wurde geboten in der ziemlich lang ausgesponnenen Legende für Violoncell mit Orchester, vom königlichen Konzertmeister Georg Wille aus Dresden hervorragend schön gespielt. Eine Violinromanze fiel dagegen merklich ab. Den Schluß des Abends bildete die symphonische Dichtung „Harald", nach Uhlands Ballade komponiert. An den für die Komponistin sehr reichen Ehren nahm auch der Dirigent des Orchesters, Heinrich Imelmann teil, der mit außerordentlichem Geschick und unter Verwendung aller modernen Hilfsmittel die Orchestrierung der vorgeführten Werke besorgt hatte. Manchem mag dadurch das Verdienst der Konzertgeberin geschmälert erscheinen, immerhin bleibt in der kunstgemäßen Betätigung einer starken Erfindungs- und zum Teil auch Gestaltungsgabe genug des Schätzbaren übrig, um von Frau v. Hadeln als von einer beachtenswerten musikalischen Erscheinung sprechen zu können. A. Kl.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Hermann Zilchers „Fitzebue", nach einem Trauerspiel von Richard Dehmel, ist von dem Mannheimer Hoftheater zur Uraufführung angenommen. (Uns sind von Dehmel nur die Kindergedichte Fitzebutze bekannt.)

— „Salome" von Richard Strauß soll im nächsten Frühjahr auch an zwei italienischen Bühnen aufgeführt werden, in Turin, wo Gemma Bellincioni die Salome singt, und in der Skala in Mailand.

— Sonzogno und Mascagni haben sich wiedergefunden. Das seinerzeit von dem Mailänder Verleger veranstaltete Preisausschreiben von 25 000 Franken für das beste Textbuch ist dem römischen Dichter Fausto Salvatori für sein dreiaktiges Melodram „Das Erntefest" (La Festa del Grano) zugesprochen worden. Das Textbuch wird Pietro Mascagni zur Vertonung vorgelegt, gemäß dem neuen Kontrakte, den er kürzlich mit Sonzogno abgeschlossen. Ein zweiter Preis oder eine ehrende Anerkennung wurde trotz den zahllos eingelaufenen Büchern nicht erteilt.

— Man schreibt uns aus Kopenhagen: Des dänischen Komponisten Karl Nielsens komische Oper „Maskarade", deren Sujet der gleichnamigen Holbergschen Komödie entnommen ist, hat bei der ersten Aufführung im königlichen Theater zu Kopenhagen sowohl bei dem Publikum wie bei der Presse starken Beifall gehabt. Die Oper wurde in etwa einer Woche viermal vor ausverkauftem Hause aufgeführt. *

— Aus Frankfurt a. M. wird uns berichtet: Die beiden Aufführungen der neunten Symphonie von Beethoven unter Richard Strauß im Museum bedeuteten für unsere Stadt ein seltenes und hochinteressantes Ereignis. Trotz einer am ersten Abend ja sicher merklichen Indisposition erwies sich Strauß auch als Dirigent als einer der Genialsten und ursprünglich Begabten unserer Zeit. Auch in den neben Beethoven aufgeführten bekannten Symphonien in C dur und g moll von Mozart, die hier als Prüfstein gelten können, bekundete sich eine heute so selten zu findende Schlichtheit, Feinheit und Natürlichkeit der Auffassung. Die zweite Aufführung der „Neunten" trug unserem Meister eine herzliche Sympathiekundgebung von seiten des Publikums ein. Als örtliche Neuheiten erwähne ich noch die Aufführung von Wohrschs „Totentanz" (Cäcilien-Verein) und d'Alberts Musikdrama „Tiefland". Willi Glöckner.

— Man schreibt uns aus Dessau: Das XVI. Anhaltische Musikfest wird voraussichtlich am 4. und 5. Mai 1907 in Dessau gefeiert werden. Als Hauptwerk für das Chorkonzert ist Fausts Verdammung von Hector Berlioz bestimmt. — „Frühling und Frauen" (Gedicht von Walter von der Vogelweide) ist der Titel eines neuen Männerchores von Franz Mikorey. Das doppelchörige Werk ist dem Berliner Lehrergesangverein und seinem Dirigenten Professor Felix Schmidt gewidmet und wird von dieser Körperschaft auch zuerst aufgeführt werden. — Hofkapellmeister Franz Mikoreys neues A dur-Klavierkonzert ist von der Musikalischen Akademie (Dirigent Felix Mottl) in München zur Aufführung angenommen worden und wird noch in dieser Saison durch die Schwester des Komponisten, Fräulein Carola Mikorey, zum Vortrag gebracht werden. Weitere Aufführungen stehen in Berlin und Wien in Aussicht. E. H.

— Im Kurhaus zu Wiesbaden sind unter Afferni als Novitäten Sgambatis D dur-Symphonie und Stücke aus Sibelius' Musik zu „Christian II." aufgeführt worden.

— Zur Feier des 75jährigen Bestehens der Mainzer „Liedertafel" ist Beethovens „Missa solemnis" unter Prof. Dr. F. Volbachs Leitung aufgeführt worden. Solistisch wirkten mit die Damen: A. Kappel (Frankfurt), M. Philippi (Basel); die Herren E. Pinks (Leipzig), Dr. F. v. Kraus (Leipzig), H. Marteau (Genf), Professor F. W. Franke (Köln).

— Im kaiserlichen Konservatorium in Petersburg ist Mahlers c moll-Symphonie unter Leitung von Oskar Fried aufgeführt worden. Ebenso die eigene Komposition des Dirigenten, „Verklärte Nacht".

— In der Marienkirche zu Zwickau hat Paul Gerhardt Enrico Bossis Konzert in a moll op. 100 für Orgel, Streichorchester, vier Hörner und Pauken aufgeführt; weiter eine Fuge von ihm selbst und Stücke von Francis Thomé (geb. 1850 zu Port Louis auf der Insel Mauritius, lebt in Paris) und Léon Boëlmann (Elsässer, gest. 1877 in Paris).

— Der „Instrumentalverein Karlsruhe", ein über 50 Mann starkes Dilettantenorchester, hat am 30. November mit einem Festkonzert sein fünfzigjähriges Jubiläum gefeiert. Die musikalische Leitung hat zurzeit Musikdirektor Th. Munz.

— Der Geraer Lehrergesangverein hat sein 25. Stiftungsfest mit einem gemischten Konzert gefeiert, in dem neben Schuberts h moll-Symphonie und Liedern Chöre von Liszt, Strauß, Jung (Greiz), v. Weinzierl aufgeführt wurden.

— Der Pforzheimer Männergesangverein hat Berlioz' „Fausts Verdammung" unter Leitung des Vereinsdirigenten Alb. Fauth zur Aufführung gebracht.

— Im Verein für evangelische Kirchenmusik in Karlsruhe hat Musikdirektor Koch (Stuttgart) mit der Sopranistin Frl. Maria Blattmacher (Stuttgart) und dem Tenoristen Hans Wolff (Koburg) ein erfolgreiches Konzert (evangelische Stadtkirche) gegeben, in dessen Programm auch eine Sonate in d moll von M. Koch zum Vortrag kam.

— Von den Herren Arthur Reinhold (Klavier), Albert Járosy (Violine) und Paul Moth (Violoncello) ist eine Kammermusikvereinigung gegründet worden, die den Namen „Leipziger Trio" führt.



Musik für Klavier und Violine.

Tor Aulin. Op. 14. Konzert Nr. 3 c moll für Violine und Orchester. Ausgabe für Violine und Pianoforte. Leipzig bei Zimmermann. Preis 8 Mk. netto. — Die düstere Leidenschaft, die aus den breiten Kadenzen des ersten Satzes bricht, verwandelt sich später in sanfte Wehmut, zuletzt in energisches Losstürmen. Der Stimmungsgehalt ist weitläufig verwandt mit Bruchs g moll-Konzert. Die Kantilene echt geigenmäßig, was ich nicht durchweg von den Passagen sagen möchte. Man merkt den Komponisten an, wie schwer es ihnen heutzutage fällt, etwas „Dankbares" für die Violine zu schreiben, das Erzwungene ist an manchen Stellen dieses c moll-Konzerts unmöglich zu verkennen, bei der geringen Anzahl neuerer einschlägiger Werke dürfte aber doch Tor Aulin als einer der Besten aus der Konkurrenz hervorgehen.

Joseph Haas. Zwei Sonatinen für Violine und Klavier (g moll und D dur). Op. 4. Nr. 1 und 2. Preis je 2 Mk. netto. Lauterbach & Kuhn, Leipzig. — Im ersten Augenblick dachte ich an Reger. Das Notenbild, schon rein äußerlich betrachtet, erinnerte mich daran; daß aber auch von der eigentümlichen Harmonik Regers etwas darin steckt, zeigte späteres genaueres Eingehen auf den Inhalt. Mit der Bezeichnung Sonatine darf man es nicht zu genau nehmen, das Haassche Zwillingssonatenpaar erfordert zwei im Lesen ziemlich geübte Spieler, der Ausdruck Sonatine mag daher eher auf den Inhalt der Stücke, als auf die Schwierigkeit der Ausführung bezogen werden. Es ist gute Musik; feine Empfindung, musikalisches Fühlen spricht daraus hervor, Haas vermeidet ebenso ausgetretene Bahnen, wie er nie gewaltsam das Neue hervorkehrt. Die Variationen aus Nr. 2 bringen ins Gemüt, dem Es dur-Satz aus Nr. 1 wird man tieferen Wert schwerlich absprechen können. Die Allegrosätze, namentlich der erste Satz aus Nr. 2 haben etwas Zerrupftes an sich. Die einzelnen Phrasenglieder scheinen nicht immer enge genug aneinandergeschweißt. Wer, als Feind des Ungediegenen, nach gesunder Kost verlangt, der greife unbesorgt zu diesen Sonatinen, aus der Quelle, von der sie stammen, dürfte für später noch mehr des Erfreulichen zu erwarten sein.

Luigi Stef. Giarda. Op. 39. Suite für Violine und Pianoforte. Carisch & Jänichen. (Leipzig und Mailand.) 4 Sätze im Grade leichter bis mittelschwerer Salonmusik. Präludium (Nr. 1) und Allegro (Nr. 4) à 1.75 Mk. Arie (Nr. 2) und Gavotte (Nr. 3) à 1.25 Mk.

Gesangsmusik.

P. Dom. Johner. Neue Schule des gregorianischen Choralgesangs. Pustet, Regensburg 1906. — Als praktisches Lehrbuch wendet sich das Johnersche Werk hauptsächlich an den katholischen Theologen, darüber hinaus aber auch an jedermann, der Interesse

in irgend einer Hinsicht an dem in ihm behandelten Gegenstand bezeigt. Wer sich mit dem Geschichtlichen vertraut machen, wer die Liturgie der katholischen Kirche kennen lernen will, wer Belehrung braucht über die Kirchentonarten, über die Neumen rc., wird das Buch nicht ohne Nutzen aus der Hand legen. Für die Notenbeispiele ist — ausgenommen natürlich die harmonisierten Stellen — die Choralschrift beibehalten; wohl mit Recht, denn sie läßt sich leicht erlernen und durch moderne Schrift eben doch nicht ganz ersetzen. Als Benediktiner stellt sich der Verfasser auf den Standpunkt, den die Benediktiner in der Choralfrage einnehmen. Mag man von der Richtigkeit dieses Standpunkts auch nicht immer durchaus überzeugt sein, so wird man doch den größten Respekt vor der tiefgehenden Sachkenntnis des Verfassers bekommen, den Wert seiner eigenen Forschungen billig anerkennen und von der Begeisterung, mit der er seine Ausführungen vorträgt, sich gerne anstecken lassen. Wie der Verlag mitteilt, sind Uebersetzungen des Werkes in verschiedene Sprachen schon in Vorbereitung, ein Beweis, wie das zu der von Pius X. beabsichtigten Reformierung des Choralgesangs gewiß das Seinige beitragende Büchlein allseitig erwartet wurde. A. Eisenmann.

Julius Röntgen. Altniederländische Volkslieder nach Adrianus Valerius (1626) für eine Singstimme mit Klavier bearbeitet (Deutsch von Karl Budde). Verlag von Breitkopf & Härtel. Hochinteressant, Volkslieder-Sammlung in textlich wie musikalisch wohlgelungener Bearbeitung aus der Zeit der niederländischen Befreiungskämpfe, frische kräftig und von patriotischem Geist erfüllt.

Cornelie van Oosterzee. 2 Lieder op. 59. 1. „Lenzentzücken" (1,25 Mk.). 2. „Müde" (1 Mk). Verlag von A. A. Noske, Middelburg. Ein inbrünstig warmes Empfinden, eine wahre Lenzesjubelstimmung spricht aus dem einen, eine edle, ernste Resignation aus dem andern der Lieder, deren Gesang durch eine reiche, gewählte Harmonisierung getragen und gehoben wird.

Mario van Overeem. „Neuer Frühling" von H. Heine (5 Mk.). Verlag von Otto Junne, Leipzig. Die 44 Gedichte des Heineschen Zyklus sind mit warmem Empfinden und feinem Verständnis der poetischen Stimmung musikalisch wiedergegeben, sangbar und melodisch, bei einfacher, die neuen Wege vermeidender Harmonisierung. Ein liebenswürdiges Werk der guten alten Schule.

Georg Stern. Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier, op. 1. Verlag von A. A. Noske, Middelburg. Bei vorherrschend deklamatorischem Charakter (wobei übrigens die Deklamation nicht immer — vergl. Nr. 6 — ganz einwandfrei ist) weisen diese Lieder auch wertvolle lyrische Partien auf, z. B. Nr. 9 das reizend stimmungsvolle „Der Schiffer" und Nr. 2 der edel gehaltene „Gesang des Lynkeus" (1). Der Komponist ist bemüht, im Gesang wie in der Harmonisierung allem Gewöhnlichen aus dem Weg zu gehen und selbständig zu arbeiten, wobei ihm manches gut gelungen ist. Auch in der Wahl der Texte hat er Geschmack bewiesen.

Alphons Diepenbrock. Vier Sonette für Tenor (Sopran) mit Klavierbegleitung (à 1,50 und 2 Mk) Zwei Sonette: 1. für Alt, 2. für Sopran (à 1,50 Mk.). Zwei Lieder für 2 Mk. (à 2 Mk.). Deux mélodies pour Soprano avec accomp. de piano à 2,50 Mk. Verlag von A. A. Noske, Middelburg. Mehr deklamatorischen als lyrischen Charakters, erfordern diese Gesänge eine besondere Vortragskunst, um zu wirken; auch der begleitende Pianist hat eine verantwortungsvolle Aufgabe, da der Schwerpunkt oft gerade in der Begleitung liegt. Die Gesänge sind zweifellos gediegen und nicht ohne tieferen Gehalt, aber es ist starke Speise, die nicht jeder so leicht verdaut; der Komponist spricht seine eigene Sprache, die nur wenige verstehen werden.

Leland A. Coffart. Fünf Lieder nach Gedichten von Julius Mosen, op. 9 (Heft I 2 Mk., Heft II 1,50 Mk.). Heinrichshofens Verlag, Magdeburg. Mehr als die Deklamation ist dem Komponisten die melodische Linie am Herzen gelegen, doch ist seine Melodie aus der Stimmung des Gedichts heraus geboren und getragen von einer nicht gewöhnlichen, teilweise interessanten und fesselnden harmonischen Unterlage in der Klavierbegleitung. Warm und stark empfunden ist das Lied „Ruhe am See", reizend besonders durch den Klavierpart wirkt „Da drüben", sowie das stimmungsvolle „Waldeinsamkeit".

Dr. A. Sch.

* * *

— Mitteilungen der Firma Breitkopf & Härtel. An der Spitze des Heftes Nr. 86 stehen diesmal Anzeigen über die in letzter Zeit erschienenen und sich im Stich befindlichen Bände der großen musikgeschichtlichen Sammelwerke: Denkmäler deutscher Tonkunst, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. Ihnen reihen sich die Neuaufnahmen der Volksausgabe Breitkopf & Härtel und neuen Berichte über Sibelius' Werke an. Kirchenmusikvereinigungen wird der Hinweis auf den mit Angabe der Schwierigkeitsgrade versehenen „Führer durch die Kirchenmusik" und die von R. Noatzsch herausgegebenen Chöre aus Oratorien und Kantaten für alle kirchlichen Festzeiten willkommen sein. Für Interessenten der „Militärmusik" enthält das Heft eine Abhandlung von Max Chop über die Entwicklung dieses in seiner jetzigen Gestalt noch jungen Musikzweiges. Die angekündigten Meistersingermelodien von Dr. H. Münzer aus dem Singebuche des A. Puschmann werden Musikgelehrte auf ein bisher recht stiefmütterlich behandeltes Gebiet lenken. Unter den als demnächst erscheinend angeführten Werken der musikalischen Renaissance sind Richard Burmeisters neue Bearbeitung des Lisztschen Concerto pathétique und die Suiten von Pezel (1685) besonders zu erwähnen. Riemanns neuestes Buch „Die Musik Skandinaviens" bringt die längst vermißte Einführung in die Tonkunst unserer nordischen Brüdervölker. Lebensbeschreibungen enthält das Heft vom kürzlich verstorbenen Grafen Paul Waldersee. Für Orchester- und Vereinsdirigenten ist die „Uebersicht über die Aufführungen von Orchester- und Chorwerken" von Interesse. (Die hier mit beachtenswerten Werken angeführten Musikschriftsteller Max Chop, Dr. Münzer, „Uebungen in Betrachtung musikalischer Kunstwerke", R. Burmeister und neuerdings Dr. Riemann sind als Mitarbeiter der „Neuen Musik-Zeitung" unseren Lesern bekannt).



— Robert Schumann in russischer Beleuchtung. Als Nachklang zum diesjährigen Schumann-Jubiläum wird folgendes Gedenkblatt des Russen A. Koptjajew (in deutscher Uebersetzung von Marie Beßmertny) weitere Kreise interessieren. „Der 50jährige Todestag von Schumann hat eine besondere Bedeutung für Rußland, dessen musikalisches Leben gerade von diesem Tondichter stark beeinflußt wurde. Ljadow hat ihn äußerlich kopiert und vom Geiste Schumanns waren erfüllt: Borodin, Tschaikowsky und Cuy. Man darf dreist behaupten, daß die Muse Schumanns in Rußland zuerst die angemessene Wertschätzung gefunden hat, denn schon in den fünfziger Jahren war der unvergeßliche Anton Rubinstein ihr Interpret. Er dirigierte schwungvoll die Symphonien von Schumann und brachte seine Klavierwerke in hinreißender Weise zu Gehör. Ich entsinne mich noch der begeisternden Wirkung, die seine meisterhafte Wiedergabe des „Karneval" hervorgebracht hat. Auch die Gegner Anton Rubinsteins, nämlich all die Musiker, die dem Kreise Balakirews angehörten, huldigten dem Genie Schumanns und pflegten eifrigst seine Produktionen. Der Führer der jungrussischen Schule, Z. Cuy, setzte seine literarische Tätigkeit mit einem Aufsatz über „Robert Schumann in Rußland" ein. Humorvoll sagte damals Anton Rubinstein: „Nous sommes des rivaux, qui courtisent la même femme!" In den vierziger Jahren besuchte Schumann mit seiner Klara Rußland, wohin der Künstlerin der Ruf einer an Triumphen reichen Virtuosin vorangegangen war. Wie wenig aber damals mit Schumanns Kunst noch gerechnet wurde, erhellt aus dem Umstande, daß Frau Klara nur eine einzige seiner Etüden in Petersburg zu spielen wagte und daß sie bei Hofe gefragt wurde: „Ist Ihr Gatte auch Musiker?" Ein glänzender Empfang wurde in der Newaresidenz Wagner, Berlioz und Liszt bereitet, Schumanns Erscheinen blieb jedoch fast unbemerkt. Er interessierte sich aber lebhaft für Rußland und riet seiner Frau, dort wieder Konzerte zu geben. In seiner Musikzeitschrift beschäftigte er sich eingehend mit den Bearbeitungen russischer Motive. Schumann äußerte sich auch zuerst lobend über Lwow, den Autor der russischen Hymne und nahm von dem kompositorischen Debüt Anton Rubinsteins mit der Etüde „Undine" zuerst Notiz. Auch den Ruhm Chopins, der allen Slawen so teuer ist, hat vornehmlich Robert Schumann gefördert. Vergebens bemüht sich der Psychiater Möbius nachzuweisen, daß Schumann mit der Gemütskrankheit erblich belastet war und unter ihrem Eindrucke seine Meisterwerke geschaffen hat. Die Irrenärzte möchten alle Leute ins Tollhaus bringen und besonders die Genies, die ein höheres Auffassungsvermögen besitzen. — Schumann, der sich erst lediglich der Pianofortekomposition gewidmet, hatte in den 40er Jahren sein Augenmerk auf den „großen Stil" gerichtet. Wenn er auch auf diesem Gebiete unsterbliche Werke wie: Manfred, die Klaviertrios, die B dur-Symphonie, die Quartetts und Quintetts geschaffen hat, so lag die Hauptstärke seines Talents doch auf seiten der kleinen und tiefpoetischen Klavierarabesken. Im großen Genre erinnert er an einen verwundeten Vogel, der mit kraftlosen Flügeln die Erde berührt. — Die feindseligen Angriffe seines Schwiegervaters Friedrich Wieck und das Vorurteil, daß ein Komponist nur durch Opern und Symphonien zu Ansehen gelangen könne, trieben Schumann auf den Weg, der ihm von seinem Genius nicht vorgezeichnet war. Von den beständigen Kämpfen gequält und nervös überreizt, wurde er Mystiker und Spiritist und seine kranke Seele schrie nach „Melodie, Melodie!" als ihre Erfindung zu versagen begann. Es ist nicht schwer zu durchschauen, daß Schumanns Krankheit in seiner Kunst gewurzelt hat. Es war der unheilbare Schmerz eines Geistes, der nichts Großes und Gewaltiges mehr hervorbringen konnte. Gehen wir von dem düstern Bilde seines tragischen Endes zurück zu den dreißiger Jahren, so sehen wir Schumann als den wagemutigen Gründer der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik". Wir sehen ihn als kühnen Verteidiger von Berlioz, Chopin und Mendelssohn. Die Romantiker regten ihn zur Komposition der „Davidsbündler", der „Kreisleriana" an, „Myrten und Dichterliebe" erklingen in süßen Tönen, und sein „Florestan" arbeitet wie Hauptmanns hoffnungsfreudiger Glockengießer an seiner neuen, herrlichen Glocke, ohne von den giftigen Fragen der Gnomen beunruhigt zu werden. Gerade dieser Schumann ist bedeutend für die Kunst, da er

ihr neue Formen, neue Harmonien und einen neuen Klavierstil verliehen hat. In jedem Takte zeigt sich die Originalität dieses Schumann, der seine Muse auf der Höhe des künstlerischen Niveaus hielt, ohne dem Virtuosentum und dem bestrickenden Zauber des Kolorits Konzessionen zu machen. Und war, wie jemand sagte, Endenich das Golgatha der Schumannschen Kunst, so blühten doch in jener frühen Periode seines Lebens die genialste Gedankenarbeit und die wundersamste Schöpfungskraft eines Gottbegnadeten. A. Koptjajew.

— Gedenktag. Zum 150. Geburtstage von Ernst Florens Friedrich Chladni wird uns aus München geschrieben: Wenn auch kein Tonkünstler im engeren Sinne des Wortes, so war doch Chladni ein Beherrscher der Töne. Seine Vorfahren stammten aus Ungarn, und so scheint auch sein hoher Sinn für Musik zugleich ein Erbteil seiner Abstammung gewesen zu sein. Geboren am 30. November 1756 in Wittenberg als der einzige Sohn des Dekans der juristischen Fakultät in Wittenberg, war er von vornherein zu dem juristischen Berufe bestimmt. Als aber nach der Vollendung seiner Studien sein Vater starb, verzichtete er ganz auf jedes Amt und folgte nun seinen Neigungen zu den Naturwissenschaften. Hier zog ihn die Lehre vom Schall besonders an. Die Akustik war bis dahin nur ein nebensächlicher Zweig der Luftbewegungen. Chladni zog aber sofort den Kreis seiner Betrachtungen weiter, er untersuchte nicht nur die Schwingungen der Saiten- und Luftsäulen, sondern ging auch zu den festen Körpern über. Auch untersuchte er gleichmäßig die Längsschwingungen (longitudinale) wie die Querschwingungen (transversale). Durch die Anwendung feinen Sandes machte er die Bewegungen beim Tönen sichtbar und die mannigfaltigen Figuren, die seit dieser Zeit die Chladnischen Klangfiguren genannt werden, wie sie insbesondere bei Platten hervorgerufen werden, gehören zu den schönsten physikalischen Experimenten. So erweiterte und vertiefte er mehr und mehr die Lehre vom Schalle und seine im Jahr 1802 erschienene „Akustik" bildet noch heute die Grundlage dieses Teiles der Physik. — Aber nicht nur die mathematisch-physikalische Seite der Töne interessierte ihn, auch die Musik selbst zog ihn an und so unternahm er es, neue Instrumente zu erfinden. Seine ersten Versuche galten der Harmonika, die er mit einer Tastatur versehen wollte, worin ihm aber andere zuvorkamen. Er konstruierte dann das Euphon, bei welchem durch Streichen von Glasstäben die Töne erzeugt werden. In noch besserer Weise verwertete er dieses Prinzip in seinem Klavierzylinder. Er selbst gab damit auf seinen Reisen Konzerte, nach seinem Tode aber sind diese Instrumente ganz in Vergessenheit geraten. Seine akustischen Studien und Experimente gab er in öffentlichen Vorträgen bekannt und wirkte überhaupt sehr für die Verbreitung naturwissenschaftlicher Kenntnisse. Auch das Wesen der Meteore und Feuerkugeln deutete er zuerst richtig und bewies ihren kosmischen Ursprung. Geachtet in den Kreisen der Gelehrtenwelt und ein treffliches Vorbild ernsten wissenschaftlichen Strebens starb er plötzlich auf einer Reise am 4. April 1827 in Breslau. Dr. Messerschmitt.

— Ein musikalischer Kodex aus dem 10. Jahrhundert. Man schreibt uns aus Leipzig: Auf dem Gebiete der Musikmanuskripte sind in letzter Zeit ganz außergewöhnlich wertvolle Stücke aufgetaucht, denen großes Interesse entgegengebracht wird. Neben dem Originalmanuskript der Waldstein-Sonate von Beethoven bringt das Antiquariat von Karl W. Hiersemann in Leipzig einen musikalischen Kodex auf den Markt, der durch Alter, Inhalt und Umfang nach dem Urteil von Autoritäten der musikalischen Bibliographie ein so hervorragendes Stück darstellt, wie wenige überhaupt existieren und wie es seit langer Zeit von gleicher Bedeutung nicht im Handel war. Es ist das Breviarium Benedictinum Completum, eine Pergamenthandschrift aus dem 10. Jahrhundert. Die Handschrift ist zum Preise von 23 500 Mk. käuflich. Aus der ausführlichen wissenschaftlichen Beschreibung des Manuskriptes durch Dr. Hugo Riemann möge folgendes hier mitgeteilt sein: „Die im großen und ganzen gut erhaltene Handschrift besteht aus 241 Blättern Pergament von 15 cm Breite und 20,7 cm Höhe. Die mit Neumen versehenen Gesangtexte sind in kleinerer Schrift ausgeführt, so daß eine Zeile Text nebst Neumen denselben Raum in Anspruch nimmt, wie eine Zeile der größeren Schrift. In der Hauptsache von einer Hand ausgeführt, stellt das Stück keine Prachthandschrift mit reichem Schmuck durch Initialen dar, da es für den praktischen Gebrauch berechnet war und sich im allgemeinen auf die Hervorhebung der einzelnen Abstände durch größere rote Buchstaben beschränkt. Die Neumen — Bezeichnung für die Notenzeichen, in denen die liturgischen Gesänge des Mittelalters niedergeschrieben wurden — sind durch die ganze Handschrift mit großer Sorgfalt eingetragen und zwar mit der wohlerkennbaren Absicht, die relative Tonhöhe zu markieren. — Inhaltlich ist die Handschrift dadurch besonders wertvoll, daß sie nicht nur ein Kantatorium, eine Sammlung der Responsorien und Antiphonen des Stundenoffiziums, sondern zugleich ein Lektionarium ist, eine Zusammenstellung der Lektionen nebst Homilien, Capitula und Orationen für die Offizien des ganzen Kirchenjahres, also vergleichbar dem 1903 von den Solesmenser Benediktinern herausgegebenen Liber usualis, nur daß letzteres auch die Meßoffizien enthält. Aus älterer Zeit scheinen derartige vollständige Breviere sehr selten zu sein, so daß nach dem Geständnis P. Suitbert Bäumers (Geschichte des Breviers, 1895) die historische Entwicklung des Offiziums noch keineswegs hinlänglich geklärt ist. Die gründliche Durcharbeitung von Handschriften, wie der vorliegenden, ist daher noch von großer Wichtigkeit und geeignet, neue Aufschlüsse zu geben. Sehr reich ist die Handschrift an Hymnen und gibt daher wertvolles Material für die Geschichte des Hymnengesanges im Offizium." Nach der Ansicht von Professor Riemann entstammt die Handschrift wahrscheinlich einem süddeutschen Benediktinerkloster, während der Freiburger Universitätsprofessor Dr. Peter Wagner der Meinung ist, das Manuskript sei nicht süddeutschen Ursprunges, sondern höchstwahrscheinlich in einem französischen oder italienischen Kloster entstanden.

— Die Pensionsanstalt des Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine (E. V.) versendet ein Zirkular betreffs Aufnahme in die Anstalt. Nachdem die Satzungen behördlich im Juni 1906 genehmigt worden waren, hat die Delegiertenversammlung beschlossen, den Geschäftsbetrieb der Pensionsanstalt am 1. Dezember zu eröffnen und fordert alle Interessenten zu zahlreichem Beitritt auf. Je größer die Mitgliederzahl der Pensionsanstalt ist, desto besser wird diese und namentlich die Pensionszuschußkasse in der Lage sein, für ihre Pensionäre zu sorgen, und desto eher werden die Pensionen und namentlich die Zuschüsse erhöht werden können. Antragsformulare, Satzungen des Zentralverbandes und nähere Auskunft sind zu erhalten vom Generalsekretariat Berlin W., Bülowstraße 81.

— Bibliothekwesen. Man schreibt uns: „Die vor nunmehr zwei Jahren eröffnete „Musikalien-Freibibliothek" (Frankfurt a. M., Stoltzestraße 20/24) erfreut sich unausgesetzt lebhafter Benutzung; insbesondere werden vollständige Klavierauszüge moderner Opern so viel verlangt, daß den Ansprüchen leider nicht genügt werden kann. Ende Oktober war die Gesamtausleihziffer des Jahres, die sich auf 3500 belaufen hatte, bereits überschritten worden. In den 2 Jahren seit Eröffnung wurden im ganzen bereits über 7000 Nummern an 630 Entleiher ausgegeben. Möge es gelingen, den Musikalienbestand so zu ergänzen, daß allen Anforderungen entsprochen werden kann."

— Der „Richard Wagner-Verein" in Darmstadt zählt heute 720 Mitglieder, was gegen das Vorjahr einen Zuwachs von gerade 200 Mitgliedern bedeutet. — Diese Teilnahme der Kunstfreunde muß bei den Bestrebungen des Vereins als sehr erfreulich bezeichnet werden.

— Musikpädagogisches. Prüfungen für den Musiklehrerberuf nach den Grundsätzen des „Musikpädagogischen Verbandes" und unter Leitung der von ihm berufenen Prüfungskommissare haben in Berlin, Breslau, Braunschweig und Stettin stattgefunden.

— Volksbildung in Rußland. Man schreibt uns aus Moskau: In das Moskauer Konservatorium sind bereits 800 Lernende aufgenommen worden. Gegen 500 Personen erwarten ihre Aufnahmeprüfung. v. T.

— Weihnachtsbitte. Wir werden ersucht, unsere Leser auf einen traurigen Fall aus dem Musikerleben aufmerksam zu machen. In Frankfurt a. M. ist ein Musiker ersten Ranges durch dreijährige Krankheit in große Not gekommen, so daß er schließlich seine Instrumente, Noten etc. verkaufen mußte. Nun ist er so weit wieder hergestellt, daß er seinen Beruf von neuem aufnehmen und seine Familie vor weiteren Sorgen schützen könnte, wenn er im Besitze seiner Instrumente wäre. Zu diesem Zwecke haben sich mehrere Kollegen zusammengetan, um auf dem Wege der öffentlichen Bitte Rat zu schaffen und zu helfen. Pfarrer Mahling in Frankfurt a. M. (Luthergemeinde, Schopenhauerstraße) nimmt Beiträge, seien sie auch noch so klein, entgegen. Möge es gelingen, einem tüchtigen Musiker dazu zu helfen, daß er am 1. Januar sein Engagement wieder anzutreten vermag.

* * *

Personalnachrichten.

— Generalintendant von Perfall in München ist unter Verleihung der Insignien des Hausordens vom heiligen Hubertus auf sein Ansuchen vom Prinzregenten von Bayern in den Ruhestand versetzt worden. Herr von Perfall vollendet am 29. Januar 1907 sein 83. Lebensjahr.

— Auszeichnung. „Aus Anlaß des 50jährigen Bestehens des Instrumentalvereins Karlsruhe hat dessen Vorstand Ludwig Paar in Karlsruhe vom Großherzog von Baden das Ritterkreuz II. Klasse mit Eichenlaub vom Orden des Zähringer Löwen erhalten."

— Der Universitätsmusikdirektor, a.o. Professor Dr. Emil Kauffmann in Tübingen, hat am 23. November seinen 70. Geburtstag gefeiert. Ueber die ersprießliche Tätigkeit der engeren Heimat hinaus ist der Name Kauffmann in Verbindung mit Hugo Wolf allen Musikfreunden wohlbekannt. Er wird in der Musikgeschichte einen bemerkenswerten Platz einnehmen.

— Professor Felix Draeseke in Dresden hat im vorigen Monat unter großer Beteiligung und Anteilnahme der deutschen Künstlerschaft in völliger geistiger und körperlicher Frische sein 50jähriges Künstlerjubiläum gefeiert.

— Der frühere Leiter der „Neuen Zeitschrift für Musik" und Musikschriftsteller Dr. Walter Niemann wurde von Max Fiedler als Lehrer für Klavierspiel an das Hamburger Konservatorium für Musik berufen.

— Der Tenorist Alois Hadwiger, der in Bayreuth den Parsifal gesungen, ist von Direktor Mahler für die Wiener Hofoper engagiert worden.

Schluß der Redaktion am 1. Dez., Ausgabe dieser Nummer am 13. Dezember, der nächsten Nummer am 3. Januar.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Albert Lortzing.

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei **Kreuzbandversand** im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.



Zum Quartalsschluss.

Mit der heutigen No. 6 geht das I. Quartal des 28. Jahrganges der „Neuen Musik-Zeitung“ zu Ende. Indem wir unsere Leser freundlich ersuchen, das Abonnement rechtzeitig zu erneuern, erlauben wir uns die Bitte um Empfehlung unseres Blattes in Bekanntenkreisen zu wiederholen. Probenummern werden an jede angegebene Adresse kostenlos versandt.

Wir werden auch im neuen Quartal bemüht sein, durch eine ***reichhaltige*** *Auswahl* ***gediegener*** *Artikel, durch* ***zuverlässige Berichterstattung*** *über alle musikalisch wichtigen Ereignisse unserer Zeit, durch sorgfältige Wahl und Ausführung der* ***Jllustrationen****, durch eine den sehr verschiedenen Ansprüchen nach Möglichkeit gerecht werdende Zusammenstellung der* ***Musikbeilagen*** *die Anerkennung unserer Leser zu befestigen und zu vermehren. Dass wir sie in der Tat besitzen, dürfen wir zu unserer Freude aus den einlaufenden Schreiben wie auch aus der stetig wachsenden Zahl der Abonnenten entnehmen.*

Einen brieflichen Verkehr zwischen Leserkreis und Redaktion, wie er sich ebenfalls immer stärker entwickelt, halten wir für durchaus erspriesslich. Empfangen wir doch dadurch manch anregenden und fruchtbaren Gedanken! So in letzter Zeit den Vorschlag, im pädagogischen Teil der „Neuen Musik-Zeitung“ eine Artikelserie zu veröffentlichen, welche einen systematischen Leitfaden für das ***Quartettspiel im Hause****, für die Kammermusik in den Kreisen der Musikliebhaber bringt. Durch die naheliegende Erweiterung dieses Vorschlags auf die Klavierliteratur usw. ergeben sich da wieder neue Perspektiven, und wir dürfen wohl annehmen, auch mit solchen Aufsätzen den Wünschen der Leser entgegenzukommen.*

Der heutigen Nummer liegt als ***Gratis-Beilage*** *die zweite Lieferung der Musikgeschichte von Dr.* ***Richard Batka*** *bei; auf die darin enthaltenen neuen exotischen Musikstücke möchten wir besonders aufmerksam machen.*

Möge uns das Interesse unserer Leser und Freunde auch im neuen Jahr erhalten bleiben!

Verlag u. Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung“.

Unsere Musikbeilage zu Nr. 6 bringt zwei Weihnachtsstücke. Sie mögen die musikalische Ergänzung des textlichen Teils der Nummer bilden, der sich auf Weihnachten bezieht (Britische Weihnachten und, der Stimmung nach, der Aufsatz über unsere Schutzpatronin „Die heilige Cäcilia“). Das erste Stück: „Ein geistliches Weihnachtslied“ hat den jungen Leipziger Komponisten Sigfrid Karg-Elert zum Verfasser. Wir haben, vielfachen Wünschen folgend, ein Stück für Harmonium und einstimmigen Gesang gewählt. Unser geistliches Weihnachtslied sollte aber auch, wo die nötigen Kräfte dazu vorhanden sind, als Hausmusik zum Feste mehr als zwei musikalischen Familienmitgliedern Gelegenheit geben, sich in seinem Vortrage zu vereinigen. Deshalb hat der Komponist eine zweite Singstimme und eine Violinstimme dem eigentlichen Liede hinzugefügt, die mit „O du fröhliche, o du selige“ einsetzen. Fehlen beide Stimmen (die als ad libitum-Stimmen fehlen können), so ist die Anweisung in der Fußnote der Musikbeilage zu beachten, durch deren Befolgen die Melodie zu „O du fröhliche“ kräftig hervortritt. Stehen Kinderstimmen zur Verfügung, so haben sie diese Melodie zu übernehmen, was von sehr schöner Wirkung sein würde. Wir glauben mit diesem Arrangement, das der Besetzung möglichsten Spielraum läßt, den Wünschen unserer Leser, zum Weihnachtsfeste eine geeignete Hausmusik zu haben, nach Möglichkeit gerecht geworden zu sein. Die Komposition ist einfach und schlicht gehalten und leicht ausführbar, wobei man sich an der moderneren harmonischen Gestaltung nicht stoßen wird. Nach vielleicht einigem Befremden zu Anfang werden Wirkung und Eindruck sich sicher verstärken. In vorliegendem Liede ist die Strophenform dem alten Kirchenlied entsprechend beibehalten worden, da ja der Charakter der drei Verse einheitlich ist. Der dritte Vers wird durch seine reiche, recht aparte Harmonisation wirksam gesteigert, welche Steigerung durch die oben erwähnte kunstvolle Kombinierung mit dem schönen Weihnachtsliede: „O du fröhliche“ noch erhöht wird. — Dies Lied wird übrigens auch in den Vor-, Zwischen- und Nachspielen des ersten und zweiten Verses im Harmonium angedeutet. Der Schluß muß hymnenartig breit genommen werden. Der Harmoniumpart ist für alle Systeme spielbar. Man registriere für Saugluftharmonium Melodia — Diapason 8′, vielleicht auch vox humana; beim zweiten Vers tritt vox jubilante (Vox celesta) 8′ dazu. Der dritte Vers ist dann wesentlich zu verstärken (Oktav-Koppel oder 4′ rechts dazu), wenn Violine oder zweite Stimme nicht besetzt wird. Für Expressionsharmonium (Druckluft) beginne man mit Basson-Hautbois 8′ und verstärke dann durch Cor anglais-Flûte 8′ (Perkussion); gut klingt auch rechts Klarinette 16′, eine Oktave höher gespielt, mit späterem Hinzutritt von Fifre 4′ (also ohne die mittleren 8 Fuß-Register). Dem seelenvollen Spiel wird das Expressionsharmonium vorzüglich zu statten kommen. Auf den 1878 in Oberndorf a. N. geborenen Komponisten Karg-Elert behalten wir uns vor, zurückzukommen. Soviel sei nur heute bemerkt, daß sich der junge Komponist auf die Urteile von Edvard Grieg und Max Reger hin entschlossen hat, seine pianistische Lehrtätigkeit aufzugeben und sich ganz der Komposition zu widmen. — Ohne die menschliche Stimme ist eine richtige Weihnachtsmusik nun mal nicht denkbar. Deshalb haben wir diesmal zwei Lieder für die Beilage gewählt. Und nun die Herzen auf, Peter Cornelius singt uns ein Weihnachtslied vor! „Mit Kindern feiert froh den Tag, wo Christkind in der Krippe lag.“ Neben der feinen, so schlicht scheinenden Kunst ist es die Herzenswärme in Dichtung und Musik, was uns auch in diesem Liede so eigen packt und rührt. Und es ist leicht zu singen und zu spielen; deshalb griffen wir auch wieder zu einem Corneliusschen Weihnachtsliede. Mögen die Leser, die den Band schon besitzen sollten, uns dies im Interesse der übrigen zugut halten. Die Begleitung kann auch vom Harmonium ausgeführt werden, nur wären dann einige Aenderungen im Klaviersatz vorzunehmen, die jeder Harmoniumspieler von selber finden wird. Das Codazeichen mußte wegen Raummangels angebracht werden. Möge die Weihnachtsbeilage unsern Lesern Freude machen und die „Neue Musik-Zeitung“ am Heiligabend von freundlichen Lippen genannt werden. — Fröhliches Fest und gute Feiertage!

* * *

Eine separate Violinstimme haben wir diesmal nicht herstellen lassen, weil die paar Takte des bekannten Weihnachtsliedes auswendig gespielt oder jedenfalls ohne viel Mühe abgeschrieben werden können.

* * *

Als Kunstbeilage ist der heutigen Nummer ein Bild des Christoph Wilibald Ritter von Gluck beigegeben; es stammt aus dem unsern Lesern gut bekannten Musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.



Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 1. Dezember.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Weberianer. Wenn vielleicht nicht wahr, so doch gut erfunden, und unserem Weber gereicht die kleine Anekdote gewiß nicht zur Schande. Wer könnte alle „Anekdoten" auf ihren wirklichen Sachverhalt hin prüfen?

J. W. E. Sie haben uns die Abonnementsquittung, auf die wir prinzipiell nicht verzichten können, einzusenden vergessen. Briefliche Antwort erteilen wir nur in ganz besonderen Fällen. Die ersten Tenöre an unseren Bühnen sollten das hohe C nicht singen können? Da kennen Sie aber unsere lyrischen Tenöre schlecht. Ziehen Sie sich nicht eine Anklage wegen Beleidigung zu!

Th. u. Pr. Sie werden sich von einer Briefkastennotiz her erinnern, daß ein Abonnent bekanntere Stücke wie Schumanns „Grenadiere" verlangte. Sie sind mit der Wahl wie das „Nachtstück" in der Schumann-Nummer nicht einverstanden, weil es zu bekannt sei! Chopins Mazurka ist doch eine Bearbeitung, also etwas vom bekannten Original Verschiedenes? Die Violinstimmen zum vorigen Jahrgang sind vergriffen, wir können Ihnen also keine mehr senden. Da hätten Sie sich früher melden sollen. Einen „ordentlichen Rüffel" sollen wir Ihnen eventuell geben? Und gar im Briefkasten? Haben wir das angesichts der anerkannten Art, womit wir die alle 14 Tage sich wiederholende Geduldsprobe bestehen, wirklich verdient? Briefkasten und „Leute abrüffeln" ist eine contradictio in adjecto. Nicht wahr? — Wir empfehlen Ihnen die Schule von **Breslaur**, die das Wichtigste aus der Akkordlehre enthält.

J. F. M. Unseren neu eingetretenen Abonnenten diene zur Kenntnis, daß für die Beurteilung von Kompositionen im Briefkasten nichts weiter nötig ist als die Einsendung nebst Abonnementsausweis. Einer Anfrage vorher bedarf es in diesem Falle nicht.

T. S., Regensburg. Wir bedauern, prinzipiell keine Berichte aus anderen Zeitungen in der „Neuen Musik-Zeitung" aufnehmen zu können. Sämtliche Kritiken sind Originalarbeiten unserer ständigen Korrespondenten.

Junger Künstler. E. H. Was es kostet, wenn man sein Bild und Biographie in der „Neuen Musik-Zeitung" veröffentlicht haben will? Je nun, nach Begabung ist der Preis verschieden. Für manchen werden 10 000 Mk. kaum langen. Im allgemeinen die Summe, die nötig ist, ein tüchtiges gründliches Studium zu absolvieren, um ein ganzer Kerl zu werden. Wenn dann einer der Mitarbeiter, dem wir unser Vertrauen geschenkt haben, einen jüngeren Künstler zur Aufnahme vorschlägt und die Redaktion keinen Grund zur Einwendung hat, dann erscheint die Biographie. Was sie **uns** dann kostet, geht die Außenstehenden nichts an. Für diesmal mag die Antwort genügen.

B. F. H. Bitte gleichfalls unter J. F. M. nachzulesen. Instrumentationslehren gibt es mehrere empfehlenswerte. Wir nennen



Dur & Moll.

— Künstler-Rache. Liszt und Chopin waren mit anderen Größen der Kunst und Wissenschaft Gäste im Schlosse zu N. Die Herrin des Hauses, eine hochgeachtete und ihrer hervorragenden Geistes- und Herzensgaben wegen beliebte Dame sah mit Vorliebe die fine-fleur der Gesellschaft bei sich. Die Anwesenheit der beiden großen Klavierkünstler brachte es mit sich, daß in diesem Jahre Musik die bevorzugte Muse des erlesenen Kreises war.

Einst spielte Liszt, der im Gegensatze zu dem zurückhaltenderen Chopin oft und gern spielte, eine Nokturne von Chopin. Es war im Mai, zwischen 11 und 12 Uhr nachts. Die Gesellschaft war im großen Musiksalon vereint. Die Balkontüren standen offen. Man sah die herrliche Landschaft von Mondenschein übergossen, Nachtigallen sangen, ein durchdringender Rosenduft drang in den Saal. Alles lauschte mit Entzücken dem wundervollen Spiele. Nur Chopin gab wiederholt Zeichen von Ungeduld; denn Liszt spielte — wie er es manchmal tat — mit so manchen Variationen, die nicht auf dem Blatt standen. Endlich konnte Chopin nicht mehr länger an sich halten, ging ans Klavier und sagte zu Liszt:

„Ich bitte dich, mein Lieber, spiele, wenn du mir die Ehre erweist, eine Komposition von mir vorzutragen, so wie es auf dem Blatte steht; denn nur Chopin hat das Recht, an der Musik von Chopin Aenderungen vorzunehmen." — „Gut! spiele du selbst etwas," erwiderte mit leichtem Anflug von Aerger Liszt.

„Gerne!" versetzte Chopin mit seinem Phlegma. Im selben Augenblicke löschte die Lampe aus durch einen Nachtschmetterling, der dabei sein Leben einbüßte. Man wollte sie wieder anzünden, aber der Künstler wehrte ab. — „Nein, löscht lieber auch sämtliche Kerzen ab, der Mondschein genügt mir vollkommen."

Dann fing er an zu spielen . . . . und spielte eine volle Stunde. Und wie er spielte! Es gibt Gefühle, die in der Seele tief empfunden, aber nicht durch Worte ausgedrückt werden können. Die Zuhörer im stillen Entzücken wagten kaum zu atmen. Als der Künstler sich erhob, waren aller Augen naß, selbst Liszt war tief bewegt. Er ging auf Chopin zu und ihn umarmend rief er aus:

„Mein Freund! Du hattest recht! Die Werke eines so gottbegnadeten Meisters sind heilig; es ist Entweihung, sie zu berühren. Du bist der wahre, große Künstler, ich bin nur ein Stümper!"

„Nicht doch!" versetzte Chopin lebhaft, „wir sind beide Künstler, aber nach verschiedener Richtung. Niemand versteht so wie du, Weber und Beethoven zu spielen. Ich bitte dich, spiele mir das Adagio in Do diesis Unisore, aber spiele so, wie du allein es kannst, wenn du magst."

Liszt spielte das Adagio und legte seine ganze Seele hinein. Da machte sich im Auditorium ein anderes Gefühl geltend: man weinte, man schluchzte. Das waren keine süßen Träume mehr wie Chopin sie hervorgelockt, — das waren jene grausamen Tränen, von denen Othello spricht. Diese Melodie stahl sich nicht sanft zum Herzen, sondern drang gewaltig ein wie Dolchstiche.

Die Zuhörer, die bei Chopin bewegt waren, wurden durch Liszt erschüttert. Jener spielte Elegie, dieser Drama. Dessenungeachtet glaubte Chopin an diesem Abend als Sieger über Liszt hervorgegangen zu sein. Er rühmte sich dessen und ließ die Bemerkung fallen: „Wie er sich geärgert hat!"

Liszt hatte diese Aeußerung seines Rivalen gehört und sann auf Rache — aber Rache eines Künstlers von Geist. Einige Tage darauf befand sich die Gesellschaft wieder im Musiksaal. Es ging auf Mitternacht. Liszt bat Chopin zu spielen. Nach langem Sträuben willigte dieser ein. Liszt ließ nun das Zimmer vollständig verdunkeln. Wie Chopin sich ans Klavier setzen will, flüstert ihm Liszt einige Worte ins Ohr und nimmt selbst am Flügel Platz. Ahnungslos, was die Grille des Rivalen bedeute, setzt sich Chopin ins nächste Fauteuil.

Und Liszt spielte. Er spielte alle Kompositionen, die Chopin an jenem anderen Abend improvisiert hatte, und wußte sie mit solcher Meisterschaft in Ton und Ausdruck wiederzugeben, daß es unmöglich war, den Tausch der Spieler zu ahnen.

Derselbe Zauber, dasselbe Gefühl bemächtigte sich der Zuhörer. Man wagte kaum zu atmen aus Besorgnis, einen dieser himmlischen Töne zu verlieren. Immer mehr stieg das Entzücken, da zündete Liszt die Lampe an. Allgemeine Ueberraschung!

„Wie, Sie sind es? Aber wir glaubten doch Chopin zu hören!"

„Und was sagst du, mein Freund?" wandte sich Liszt an seinen Rivalen.

„Ich sage wie die andern, auch ich glaubte Chopin zu hören!"

„Siehst du, mein Lieber," versetzte der Virtuose, sich erhebend, „Liszt vermag Chopin zu sein, wenn es ihm beliebt. Könnte Chopin aber auch Liszt sein?"

Chopin war weder willens noch imstande, diese offene Herausforderung anzunehmen. — Liszt war gerächt!

Elsa von Kron (München)

— Joseph Haydns Totenkopf. Vor kurzem fand, wie das „Wiener deutsche Volksblatt" meldet, die Wiedereröffnung des vollständig neu adaptierten Museums der Gesellschaft der Musikfreunde statt. Die hervorragendste Reliquie, die dieses Museum enthält und die aber bisher niemals öffentlich ausgestellt wurde, ist zweifellos der in einem mit einer Lyra gekrönten Glasschranke aufbewahrte Schädel Joseph Haydns. Es mag für viele von Interesse sein, über die Provenienz dieser stets so geheimnisvoll gehüteten Reliquie näheres zu erfahren. In der Zeit, in der Haydn starb, erfreuten sich in Wien die phrenologischen Studien, die Doktor Gall in Mode gebracht hatte, einer besonderen Vorliebe seitens der Laienwelt. Zwei sehr eifrige Anhänger dieser sogenannten Gallschen Schädellehre waren Joseph Karl Rosenbaum und der Verwalter des niederösterreichischen Provinzial-Strafhauses Johann Peter. Diese beiden Männer, denen es durch Bestechung des Totengräbers gelungen war, den Schädel der 1808 verstorbenen berühmten Schauspielerin Rosée zu entwenden und ihrer Schädelsammlung einzuverleiben, entwendeten zwei Tage nach dem Begräbnisse Haydns dessen Schädel aus dem bereits geschlossenen Grabe am Hundsturmer Friedhofe. Ueber diesen Schädelraub gibt ein in der Hofbibliothek aufbewahrtes zwölfbändiges Tagebuch des genannten Rosenbaum Aufschluß. Nachdem der Totengräber durch Geld schon vorher dazu gebracht wurde, das Grab Haydns aufzuschaufeln, begab sich die aus Rosenbaum und Peter bestehende „Expedition" auf den Friedhof „wegen Abnahme des in jeder Hinsicht verehrungswürdigen Kopfes". Die Abtrennung des Schädels erfolgte zur Nachtzeit. Nachdem der Kopf durch den Freund Rosenbaums, den Arzt Eckhard, „maceriert" worden war, wurde er in dem Garten Peters in der Leopoldstadt beigesetzt. Am 30. Oktober 1820 ließ Fürst Esterhazy die Leiche Haydns exhumieren, um sie in die Fürstengruft nach Eisenstadt bringen zu lassen. Bei dieser Gelegenheit entdeckte man das Fehlen des Kopfes. Man fahndete bei allen Anhängern der Gallschen Schädellehre und auch Rosenbaum und Peter wurden einvernommen. Schließlich folgte Peter der Polizei „irgendeinen profanen Schädel" aus, der für Haydns Kopf erklärt und nach Eisenstadt gebracht wurde. Den echten Schädel vermachte Rosenbaum auf seinem Totenbette Peter, von dessen Erben er in das anatomische Institut kam. Nachdem er aber nicht in das Inventar dieses Institutes aufgenommen wurde, nahm ihn später der berühmte Arzt Rokitansky mit sich und von seiner Familie wurde der Schädel der Gesellschaft der Musikfreunde überlassen, die ihn seither — ohne jedoch ein gesetzliches Eigentumsrecht nachweisen zu können — als Reliquie verwahrt.

— Aus Johann Sebastian Bachs Schulzeit. Aus Eisenach wird dem „Leipz. Tagebl." geschrieben: Interessante Aufschlüsse über die Schulzeit Bachs in Eisenach gibt der frühere Leiter des Eisenacher und jetzige Direktor des Weimarer Gymnasiums Geheimer Hofrat Professor Dr. Weniger. Er schreibt: „Mit besonderer Teilnahme begegnet man in den alten Gymnasialberichten der Jahre 1693, 1694 und 1695 dem Namen Johann Sebastian Bach. Er steht in der Liste der Quintaner zu Ostern 1693 unter Nr. 47, daneben, mit anderer Tinte geschrieben, die Ziffer 96, d. i. die Zahl der im verflossenen Schuljahr versäumten Stunden. Auf ihn folgt unter Nr. 48 Johannes Jakobus Bach, sein 3 Jahre älterer Bruder, und weiter unten unter Nr. 58 ein Johannes Fridericus Bach. Auch im folgenden Jahre 1694 sitzen alle drei noch in Quinta, aber Johann Sebastian ist nun der 14. geworden und hat nur 59 Stunden gefehlt. Zu Ostern 1694 müssen die drei Brüder versetzt worden sein, denn in der Liste von 1695 stehen sie unter den Quartanern der Unterabteilung. Johann Sebastian hat die laufende Nr. 23, Johann Jakob 25. Zwischen beide ist als 24. ein neu Aufgenommener, Joh. Adam Gutthell gesetzt. Sebastian Bach hat aber in diesem Jahre 103mal gefehlt. Von da an verschwindet sein Name aus den Verzeichnissen, doch ist er auffallenderweise auch nicht unter den Abgegangenen aufgeführt. Da nun aber feststeht, daß der Vater Ambrosius Bach im Jahre 1695 starb, und der ältere Bruder Christoph den Knaben zu sich nach Ohrdruf nahm, wird die Sache erklärlich: er ist außer der Zeit abgegangen. Johann Sebastian Bach ist 1685 am 23. März alten Stils getauft worden. Er hat also das Eisenacher Gymnasium in seinem achten, neunten und zehnten Jahr besucht. Es ist kaum zu bezweifeln, daß Sebastian Bach in der letzten Zeit seines Eisenacher Aufenthaltes an den Leistungen des Schülerchors teilnahm und auch mit der Kurrende singend durch die Straßen gezogen ist, wie zweihundert Jahre vorher der Knabe Martinus Luther."

— Singbar ist, im höheren Sinne genommen, ein herrliches Prädikat, um die wahre Melodie zu bezeichnen. Diese soll Gesang sein, frei und ungezwungen unmittelbar aus der Brust des Menschen strömen, der selbst das Instrument ist, welches in den wunderbarsten, geheimnisvollsten Lauten der Natur ertönt. Die Melodie, die auf diese Weise nicht singbar ist, kann nur eine Reihe einzelner Töne bleiben, die vergebens danach streben, Musik zu werden.

E. T. A. Hoffmann.



Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 1. Dezember.)

Elis. N.-R. Es ist ein anmutiges Bild, das uns Ihre zwei Lieder vor die Seele stellen. Behalten Sie ihre Lieblinge in treuer Hut, sie sind für den Versand in die Welt noch zu zart und unvollkommen, und genießen Sie mit ihnen den süßen Frieden der Weihnacht, die „webt an der Zukunft grau' Gewand des Einstens goldnen Saum".

H. Gl—mann, W. Wenn Sie zunächst nicht lernen, ein Lied mit den einfachsten diatonischen Mitteln wirksam zu setzen, dann sind Sie für die Komposition rettungslos verloren. Im 29. Takt Ihrer Arbeit erscheint erst der Dominantakkord. Es fehlt Ihnen noch der Tonalitätsbegriff; an Kontrapunkt und Instrumentation dürfen Sie darum erst nach Jahren denken. Suchen Sie sich einen tüchtigen Theorielehrer, wenn Sie etwas Nennenswertes erreichen wollen.

K. R. N., S. Gegen die Choralzwischenspiele ist nichts einzuwenden, wenn sie ein dem Choral entsprechendes Gepräge tragen und mit Geschick und Geschmack ausgeführt werden, was nicht immer geschieht. Bei Arien bleiben die Zwischenspiele besser weg.

Joh. O., —lm. Wo Sie heruntersteigen zu den einfachen Verhältnissen des Volkstons, erreichen Ihre Männerchorsätze mitunter eine ungesuchte Natürlichkeit. Käme hierzu noch die bestrickende Anmut, die z. B. die Silcherlieder auszeichnet, dann zählten Sie bald zu den berufensten Meistern der Kleinkunst. Möge sich Ihnen daher auch noch das letzte Tor der Entwicklung auftun.

Abendgruss. Untersucht man Ihr Lied nach seinen metrischen Beziehungen, dann ergeben sich aus der gewählten Taktart mancherlei Schwächen. Die für die Taktart ausschlaggebende Betonung hat Ihr trochäischer Text in den vier ersten Zeilen sämtlicher Verse jeweils auf dem ersten und dritten Zeilenpaar. Also „Abend" und „weithin" müßten betont stehen. Schon vor dem Auftakt der zweiten und vierten Zeile hätten Sie sich von Ihrem metrischen Gewissen warnen lassen sollen. Oder wollen Sie sich auf die Sünden anderer berufen?

Franz Diettrich-Kalkhoff. Ihre mit Abbildungen und Schriftproben reichlich ausgestattete Geschichte der Notenschrift, die in 7 Lieferungen à 50 Pf. bei Oskar Hellmann in Jauer (Preuß. Schlesien) erscheint, sei unseren Lesern, namentlich solchen, die für Abänderungsvorschläge unseres heutigen Notensystems ein Interesse haben, hiermit angelegentlich empfohlen.

A. S., H. Die schwülen Empfindungen Ihres heißen „Wunsches" scheinen auf Ihr tonsetzerisches Geschäft ebenso nachteilig eingewirkt zu haben, wie die von 6 Pfeiflein verqualmte Gesdur-Tonart. Daß Sie sich mit dieser Tonart in einer camera obscura befinden, zeigt schon der erste Takt. Im Widerspruch mit den Gesetzen der erotischen Poesie stehen „flüsternde Hornstöße" in es moll, sodann der direkt an es moll anschließende verminderte Septimenakkord von d moll nebst der polternden Passage des $\overset{7}{V}$ in G dur bei der Stelle: das süße Wort: ich hab' dich lieb. Vermöge seiner enharmonischen Mehrdeutigkeit läßt sich der letztere Akkord wohl in den I_2, nicht aber in den I von Ges dur führen. Gerade dieses unlogische Komponieren wurde neuerdings als Konfusion bezeichnet.

A. Franz, St. Johann. Ihr frischer „Widerhall" wird von einer unvollständigen Periode eingeleitet: dem Nachsatz fehlen 2 Takte. Ebenso ist die taktische Fortsetzung nicht ganz einwandfrei; die anfänglichen Dreitakter ließen sich leicht vermeiden. Der erste Teil schlöße besser in D dur ab. In dem Lied, wie in Präludium und Ouvertüre, äußert sich ein sehr kräftiges Talent, das sich zurzeit noch in den ersten Stadien der Entwicklung befindet, das aber im weiteren Ringen mit der Kunstwissenschaft allmählich die Herrschaft über die Tonsprache erlangen wird.

W. P. Ihr künstlerisches Streben bedarf keines weiteren Fingerzeigs. Mit dem durch vorliegende Proben bestätigten Maß von Leistungsfähigkeit und Selbstkritik werden Sie unschwer vollends Ihrem Ziele näher kommen.

R. M., E. Den hohen Lobesworten, die über Ihr „Tyrannisches Herzelein“ von sachverständiger Seite schon gewidmet wurden, haben wir nichts weiter anzufügen. Möge Sie der errungene Erfolg zu weiteren Taten ermutigen.

Hsl. Dank. Wenden Sie sich im Vertrauen an eine Größe Münchens. Es ist uns unmöglich, Ihnen auf Grund der eingesandten Arbeit zu einem entscheidenden Schritt zu raten. In Ihrem späteren Beruf hätten Sie nebenbei reichlich Gelegenheit zur Betätigung in der Kirchenmusik. In der gegenwärtigen Reformbewegung sind hier tüchtige Kräfte sehr vonnöten.

Kapsel-Rätsel.

Von Karoline Reichenbach.

Fünf Zeichen warf ich in das Meer,
Wer sie verloren glaubt, der irrt sich sehr,
Denn bald stieg unter Wogenbraus
Ein großer Komponist heraus.

Auflösung des Rätsels in Nr. 4: Alt.

Eingesandt.

Von dem musikalischen Sammelwerk „**Sang und Klang im 19. und 20. Jahrhundert**“ ist soeben ein neuer Band (Bd. III), herausgegeben von Kapellmeister Viktor Holländer, im Verlage von Neufeld & Henius, Berlin, erschienen. Die Verlagsbuchhandlung hat mit diesem Band ihr Bestreben, die Pflege guter Musik im Kreise der Familie zu fördern, verwirklicht. Der neue Band bietet eine Blütenlese schöner Musikstücke. Die Ausstattung des Bandes ist entsprechend den beiden bisher erschienenen Bänden vornehm gehalten. Wir verweisen auf den dieser Nummer beiliegenden Prospekt.

Unserer heutigen Nummer liegen Prospekte der Firmen Breitkopf & Härtel, Leipzig, und Lauterbach & Kuhn, Leipzig, bei, die wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.



Bezug früherer Jahrgänge.

Unseren neueingetretenen Abonnenten diene zur Nachricht, daß sämtliche früheren Jahrgänge der „Neuen Musik-Zeitung" noch erhältlich sind und durch jede Buch- und Musikalienhandlung, sowie direkt vom Verlag bezogen werden können. Preis der Jahrgänge 1880 bis 1896 (ältere Ausstattung) je Mk. 2.—, 1897 bis 1903 (ältere Ausstattung) je Mk. 4.—. Jahrgang 1904 und folgende (neue Ausstattung) je Mk. 6.—. Einbanddecken zu den Jahrgängen 1880 bis 1903 (einfach Leinen) je Mk. 1.—, Prachtdecken je Mk. 1.50. Einbanddecken zu Jahrgang 1904 und folgenden je Mk. 1.25. Sammelmappen (für die Musikbeilagen) zu Jahrgang 1904 und folgenden je Mk. —.80. Decke und Mappe zusammen Mk. 1.75.

Das Verzeichnis einer Auswahl in älteren Jahrgängen der „Neuen Musik-Zeitung" erschienener besonders interessanter Aufsätze, Biographien, Künstlerporträts und Musikbeilagen wird jedem Interessenten auf Verlangen kostenfrei übersandt vom

Verlag der „Neuen Musik-Zeitung".



Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

Ihnen die berühmte (große) von Berlioz, ergänzender Anhang von Widor, deutsch von Hugo Riemann, die übrigens in unserem Blatte besprochen worden ist. Gute Anleitungen finden Sie u. a. auch in Riemanns Katechismus der Musikinstrumente.

O. M. G. Wegen der Einsendung von Kompositionen für den Briefkasten wollen Sie freundlichst die Notiz unter J. F. M. nachlesen.

Beethoven-Biographie. Von größeren Biographien empfehlen wir Ihnen die von A. W. Thayer, Deutsch von H. Deiters 3 Bände (der vierte steht noch aus), und Marx, 5. Auflage, durchgesehen und vermehrt von Dr. Gustav Behncke, Berlin 1901 (2 Bände).

M. u. Fr. Rostow am Don. Unser Schreiben wird Sie hoffentlich erreicht haben?

A. M., Breslau. Wir wiederholen: Die uns eingehenden Kompositionen zur „Besprechung“, also nicht „Beurteilung im Briefkasten“, werden der Reihe nach an unsere Mitarbeiter gegeben, die das weitere veranlassen. Eine Bevorzugung eines unserer „Leser“ können wir schon infolge des massenhaften Einlaufes nicht vornehmen.

M. P., Lehrer. Ihr Wunsch ist uns Befehl. In heutiger Nummer steht ein Stück für Harmonium. Es wäre uns lieb, wenn wir durch Zuschriften aus Leserkreisen die Einsicht gewännen, daß ein Bedürfnis für mehr Harmoniumstücke tatsächlich vorhanden ist. Wir sind für jede Anregung verbunden.

A. M. L. K. Die hauptsächlichsten durch zuviel Klavierüben hervorgerufenen Krankheiten und deren Heilung können wir Ihnen leider nicht nennen. Sie werden sich in jedem Falle an einen Arzt wenden müssen.

Dr. J. Tr. Welches Lehrbuch der Harmonielehre an Konservatorien am gebräuchlichsten ist? Diese Frage können wir Ihnen nicht erschöpfend beantworten. Das eine Konservatorium zieht den Autor, das andere einen andern vor. Richter, Bußler, Lobe. Diese Harmonielehren sind aber zum Teil veraltet. Es erscheint eine neue von Rudolf Louis und Ludwig Thuille demnächst im Verlage von Carl Grüninger in Stuttgart.

O. S. Fünf Fragen? 1. Ueber Programmmusik mögen Sie in Nr. 23 des 26. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung“ nachlesen. 2. Wie man Stimmen auf ihren künstlerischen Wert hin prüfen kann? Indem „man“ sie hört. 3. Die genaue Orchesterbesetzung der Straußschen „Salome“ können wir Ihnen nicht sagen, weil wir die Partitur nicht besitzen. Einiges Nähere finden Sie in dem Aufsatz in Nr. 7 des 27. Jahrgangs. 4. Was der Unterschied zwischen deutscher und italienischer Musik ist? Die Frage können wir im Briefkasten beim besten Willen nicht beantworten. 5. v. Brendels scharfes Urteil über Meyerbeer ist übertrieben.

(Kompositionen siehe S. 138.)





Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



XX VIII. Jahrgang. Nr. 7.

Stuttgart-Leipzig 3. Januar 1907.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Frédéric Chopins Tagebuchblätter.

Autorisierte Uebersetzung von **H. Wiesenthal.**
Eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von
Adolf Chybinski (München).

Die hier veröffentlichten Bruchstücke des Tagebuches von Frédéric Chopin erscheinen **zum erstenmal in deutscher Sprache.** Sie sind ein hochwichtiges Dokument, weil sie von den Biographen des Meisters fast gar nicht benutzt wurden, obwohl sie manches Neue für die Lebensbeschreibung Chopins bringen. Die Schwierigkeit und Unzugänglichkeit der Veröffentlichung lag wohl in der polnischen Sprache, in der das Tagebuch verfaßt ist.

Besonders wichtig ist dieses Tagebuch für das Kapitel „Die Frauen im Leben Chopins". Aus den früheren Biographien des Meisters konnten wir z. B. nicht erfahren, von wann an die Schottin Stirling, seine edle Gönnerin, bei ihm Klavierunterricht nahm; jedenfalls erscheint ihr Name nicht vor dem Jahre 1840/41. Aus dem Tagebuche wissen wir nun, daß sie schon vor dem Jahre 1837 bei ihm studierte, ja, daß sie ihn und Frau Sand 1838 in Valdemosa auf der Insel Majorka besuchte.

Die Schottin war sterblich in ihren Meister verliebt, aber von Neid war in ihrem Herzen keine Spur, weil sie sich glücklich pries, nur in der Nähe des Meisters verweilen zu können. Sie ist überhaupt eine der edelsten Gestalten, die irgendwelche Rolle in Chopins Leben gespielt haben. Uns, die wir Chopins Individualität, Schaffen und Leben sehr genau kennen, muß es jedenfalls wundern, warum der Name der Schottin in des Meisters Tagebuch „Rebecca" lautet, obwohl sie in allen seinen Briefen wie in sämtlichen Biographien stets mit dem Namen „W. Jane Stirling" genannt wird. Die ältere Schwester der „Rebecca", Frau Erskine, ist jedenfalls nicht gemeint. Vielleicht ist Rebecca ein Gelegenheitsname der W. Jane Stirling, dessen Bedeutung nur für Chopin klar war.

Die Tagebuchaufzeichnung vom 6. Oktober 1837 ist besonders wichtig. Die bisherigen Biographen des Meisters meinten, daß Chopin an seine erste Liebe, d. i. Constantia Gladkowska (Warschau 1830), nicht mehr dachte. Wir sehen, daß er ihrer noch 1837 gedenkt, obwohl er schon inzwischen die Rolle des unglücklichen, verstoßenen Bräutigams der Gräfin Marie Wodzinska ausgespielt hat.

Aus den weiteren Aufzeichnungen geht hervor, daß Chopin zwischen dem 7. und 10. Oktober 1837 die Bekanntschaft mit George Sand machte. Vielleicht geschah es am 7. Oktober, weil er am 10. d. M. schreibt: „Dreimal habe ich sie seitdem wieder gesehen." Alle Legenden und „zuverlässigen" Aussagen der „Augenzeugen" (auch die von Franz Liszt) sind angesichts des Chopinschen Tagebuches überflüssig und bedenklich. Nur finden wir die Bestätigung, daß Liszt der Urheber dieser für Chopin verhängnisvollen Bekanntschaft war.

Wann kam es zum Bruch mit Sand? Wahrscheinlich 1847. Das, was Karasowski in seiner Chopin-Biographie schreibt, ist jedenfalls — wie schon Niecks nachgewiesen hat — eine phantastische Lüge, die die Abwälzung der ganzen Schuld auf Sand zum Zweck hat. Aber auch die „von George Sand vorgebrachten Argumente", welche Niecks (II, 214) für „nichts weniger als überzeugend" betrachtet, sind **jeder Bedeutung bar.** George Sand wußte gut, daß ihre »Histoire de ma vie« so wie so nach ihrem Tode veröffentlicht werden würde; sie hielt es also für angebracht, auf jeden Fall ihre Schuld bezw. ihre rücksichtslose Behandlung des kranken Chopin in besseres Licht zu stellen. Chopins Tagebuch dagegen wurde von dem Künstler nur zu eigenem Zwecke ohne jede Nebenabsichten verfaßt — ja, Chopin verlangte sogar vor dem Tode, daß man alle seine Papiere, auch die handschriftlichen Kompositionen, verbrenne. Deswegen sind uns **die Tagebuchblätter und Briefe von Chopin einzig maßgebend.** Zum Bruche kam es am 1. Juni 1847 oder unmittelbar vor diesem Tage. Zwischen dem 1. und 10. Juni, möglicherweise gleich nach dem 1. d. M., verließ Chopin Nohant, das Gut der Frau Sand, und kehrte nach Paris zurück. Es ist sehr wahrscheinlich, daß eine förmliche Trennung zwischen Chopin und Frau Sand vermieden wurde: als Chopin sah, daß er eine Last sei, und als er energisch die Tochter der Frau Sand gegen die höchst bedenklichen Attentate der letzteren in Schutz

nehmen wollte, als er endlich manche Unanständigkeiten der Frau Sand nicht mehr billigen wollte, verließ er Nohant, ohne Abschied zu nehmen. Die unmittelbare Ursache dieses Schrittes waren die groben Worte der Frau Sand, die ihm doppelten Schmerz bereiteten. Er „dachte nicht, daß sie so hart sein könnte“ und von den Frauen schreibt er: „Die Frauen müssen vornehm sein.“

Daß Chopin ein guter Sohn seiner Mutter und seines Vaterlandes war, beweisen wiederum seine Tagebuchblätter. Sie enthalten viele Einzelheiten, die seine Persönlichkeit in helleres Licht stellen. Wir lassen sie in nachstehendem folgen:

Paris, den 6. Oktober 1837.

Regen, nichts als Regen den ganzen Tag. Kein Mensch kommt zu mir. Nichts belebt meine Seele, nichts unterbricht das monotone trapp, trapp, trapp meines Herzschlages.

Nur ein Bursche vom Gärtner kam und brachte mir Veilchen, diese großen Büschel englischer Veilchen — Rebecca Stirlings Veilchen! Himmel, was für eine Frau! Mir scheint oft, als gleiche ich ihr, wenn ich mich so im Spiegel betrachte, nur durch das Denken an sie werde ich ihr ähnlich. Diese große Habichtsnase — dieser listige Blick — und der große Mund — ach, dieser Mund! Sein Lächeln macht mich rasend. O, Rebecca! Was quälst Du mich Tag und Nacht mit Deiner Anbetung und Deinen Veilchen — und Deiner Nase! Frauen müssen vornehm wirken, das sanfte Glänzen ihrer Blicke muß mich erschauern lassen wie brennende Flammen!!! Constantias Blicke? Constantia?* Nein, flatterhaft, dem wechselnden Monde gleich. — Trapp — trapp — wird das denn gar nicht aufhören! Könnte ich mir den Schmerz hinwegspielen. Es nagt mir am Herzen! Und doch ist das Leben da zum Genuß und für die Liebe — Liebe — süß wie der Traum, süß wie Musik — traurige und süße und fröhliche Liebe! Ach, wäre mir nur nicht alles so überdrüssig. Die Uhr vereint ihr Schlagen mit dem Schlagen meines Herzens. Eins — zwei — drei — neun — zehn. Und wie langsam die Nacht schleicht. — Ich will die Last** nicht länger tragen. Ich will ausruhen, ausruhen an einem Frauenherzen!

Paris, den 10. Oktober 1837.

Das war eine glückliche Eingebung. Ich zog den häßlichen Hausrock aus und verschwunden war die Langeweile. Ein duftendes Bad, feine seidenartige Wäsche und den Gesellschaftsanzug hervorgeholt. Frisch rann mir das Blut durch die Adern, leise Melodien summten mir in den Ohren, süßen Veilchenduft sog ich ein. Er verfolgte mich, als ich die nassen Straßen durchquerte, als ich die teppichbelegten Treppen zum Salon der Gräfin Czosnowska*** hinaufstieg Meine Seele war froh. Ein Schatten kreuzte meinen Weg, furchtsam blickte ich mich um. Nein, es war nichts, nur eine Venusstatue an der Wand. Mein guter Engel führte mich weiter. — Dreimal habe ich sie seitdem wieder gesehen. Es ist mir, als wäre es nur ein Tag. Sie sah mir tief in die Augen, während ich spielte.

Es war Feenmusik, einschmeichelnd und süß, ein bißchen traurig — Märchen von der Donau. Mein Herz tanzte mit ihnen im Vaterlande.† — Ihre Augen blickten tief in die meinen. Düstere Augen — sonderbare Augen. Was sprach aus ihnen? Sie lehnte am Klavier und ihre glühenden Blicke trafen mich. Meine Seele hatte den Hafen gefunden. Die sonderbaren Augen lächelten. Das Gesicht war männlich, die Züge breit, fast roh — aber die sonderbaren, traurigen Augen! Ich sehnte mich nach ihnen, und zog mich doch scheu zurück. Sie entfernte sich. Später sprachen wir noch zusammen — Allgemeines. Liszt sah mich einsam sitzen und führte sie zu mir. Blumen um uns herum. Mein Herz war befangen. Sie lobte mein Spiel. Sie verstand mich. Aber das strenge, traurige, häßliche Gesicht! Zweimal habe ich sie wieder gesehen. In ihrem Salon, umgeben von der hohen französischen Aristokratie, einmal — allein. Sie liebt mich — Aurora* — welch lieblicher Name, die Nacht schwindet dahin.

Paris, den 5. November 1838.

Wir müssen zusammen fort — nach dem Süden. Ich fühle sonderbare Schmerzen in der Brust, ein Husten quält mich. Es läßt mich nicht los, vielleicht bringt der Süden Heilung. Sie sorgt für mich Tag und Nacht. Ihr süßer Atem kühlt mich. In meinen Träumen sehe ich das traurige Antlitz meiner Mutter. Ich werde nicht mehr träumen, wenn mich erst die Sonne des Südens wärmt.

Majorka, den 16. November 1838.

Unsere beiden Seelen sind allein auf dieser Insel im Meer. Nachts liege ich und lausche der Brandung der Wellen. Rebecca Stirling besuchte uns. Sie brachte Veilchen — große englische Veilchen. Ihr Geruch betäubt mich Tag und Nacht in diesen feuchten Klosterzellen. Das Kloster ist kalt und dunkel, der Wind bringt durch alle Fugen, daß die Türen nachts ächzen und stöhnen. Mich friert! Wenn ich huste, fühle ich es im Herzen. Ich liebe das Licht, es flüstert mir süße Melodien ins Ohr. Ich will nicht sterben! Der Schatten verfolgt mich. Aber das Leben ist stark. Rebeccas Veilchen auf meinem Grab! Ich will nicht sterben!

Paris, den 14. März 1839.

Paris — lustiges Paris! Wie lieblich das Wagengerassel auf dem Straßenpflaster mir in den Ohren tönt! Hier kann ich atmen. Das Grabgeläute mag warten. In Marseille wollten wir Nourrit** besuchen — tot! Armer Adolf! Er trug zu schwer an des Lebens Last. Ich bete für seine Seele. — Und Heine*** — braver Heine, er lächelt im Angesicht des Todes. Zoll für Zoll streitet er mit dem Tode. Ich sah ihn gestern morgen. Er winkte mir zu mit seinen großen Augen. Er wettete mit mir, daß er mich noch zehn Jahre überleben würde. Werde ich es erleben, daß seine Hoffnung fehlschlägt? Könnte ich in die Zukunft sehen! Ein Nebelschleier verdeckt alles. Aurora kommt! Seit einer Woche war sie nicht hier. Süßer Frühlingstag!

Nohant, den 11. Oktober 1839.

Sie sagen mir, daß es mir besser geht. Der Husten und die Schmerzen haben nachgelassen. Aber tief im Innern fühle ich es schlagen. Auroras Augen sind verschleiert. Nur wenn ich spiele, glänzen sie, dann ist die Welt licht und schön! Leise berühren meine Finger die Tasten — ihre Feder fliegt über das Papier. Sie kann schreiben, wenn sie Musik hört, Musik über ihr, neben ihr — Chopins Musik, leise aber deutlich wie Liebesworte.

Für Dich, Aurora, würde ich auf der Erde kriechen. Es wäre mir nichts zu viel, ich gäbe Dir alles! Ein Blick, eine Berührung von Dir — ein Lächeln, wenn Du müde bist — für Dich allein will ich leben, für Dich sanfte Weisen spielen. Wirst du nicht zu grausam sein, Liebling, mit den verschleierten Augen?

Nohant, den 3. Mai 1847.

Ich muß Geld haben. Ich bin eine Last — krank — der Husten foltert meine Seele! Aurora kommt nur selten. Sie kann das Husten nicht hören. Sie ist fleißig. Ich sehe ihr nicht in die Augen. Ich liege und meine Blicke schweifen

* Constantia Gladkowska, die Warschauer Sängerin und Chopins erste Liebe.

** Chopins unglückliche Liebe zur Gräfin Marie Wodzinska, mit der er so gut wie verlobt war, doch wurde er von ihrem Vater entschieden abgewiesen (1836).

*** Gräfin Laura Czosnowska, Chopins Freundin aus Warschau, „Lorka“ genannt.

† Diese zwei Sätze sind durchaus unverständlich!

* Gemeint ist George Sand, derer eigentlicher Name Aurora Dudevent war.

** Adolphe Nourrit, berühmter Sänger und Chopins Freund.

*** Heinrich Heine war innigst mit Chopin befreundet; er war auch einer der ersten, die seine Musik verstanden haben.

hinaus über das Feld. Es dehnt sich weit vor den Fenstern aus. Frankreichs Erde! Weit entfernt, unter Polens Himmel, da sehe ich die Augen meiner Mutter. Unvergossene Tränen wiegen schwer. „Fritz, kleiner Fritz," ruft sie mir zu, „Du wirst ein großer Musiker werden! Polen wird stolz auf Dich sein!" Polen — teures Land — stolz auf Friedrich Chopin! Mein Herz ist leer. Wie es schmerzt!

Nohant, den 1. Juni 1847.

Es ist vorbei. Das Leben ist aus! Ein paar Jahre mehr oder weniger vielleicht noch. Aber niemals wieder wirkliches Leben. Ich schreibe diese Worte nicht, sie hämmern gegen mein Gehirn. Sie sprach in so scharfem Ton mit mir und meine Seele ist krank! Ich dachte nicht, daß sie so hart sein könnte. Wenn sie gewartet hätte — ich hätte nicht lange mehr gezögert, nicht zu lange, Aurora! Hättest Du gewartet — müde von der Last — die Last des klagenden Kranken! Geld — ich soll arbeiten — Walzer, die das Publikum liebt — für die es zahlt! Mazurkas aus einem zerrissenen Herzen! Ich soll arbeiten — ein bißchen nur — 20000 Franken mich frei zu machen! Ich will frei sterben!

Paris, den 10. Juni 1847.

Sonderbares Glück, das mich belästigt! Die 20000 Franknote ist mein. Ich habe sie in der Hand! Ich betrachte sie hin und her. Rebecca Stirlings Güte suchte mich in meiner Schwermut. Sie will nichts weiter, wie geben. Seltsame Frau! Mit Deinem Herzen von Gold, Deinem Gesicht von Eisen und Deinem Fuß aus Blei! Deine Franken liegen mir schwer in der Hand. „Meister" nennt sie mich. Sie will nur geben. Aber Frauen sollten vornehm sein, mit sanften, dunklen Augen, die erschauern lassen. Der Tag geht zu Ende. Ich kann frei sterben!

Stirling Schloß. Schottland, den 16. Juni 1848.

Ich liege in einem großen Zimmer des Schlosses. Alles im Hause ist ruhig. Die Gäste haben sich lärmend auf ihre Zimmer zurückgezogen, der letzte Klang einer heiseren Stimme ist verhallt. Mit zuckenden Fingern und erstarrtem Herzen mußte ich ihnen da unten vorspielen. Ich hätte vor Müdigkeit und Schmerz schreien können. Der treue Robert trug mich herauf wie ein Kind, entkleidete mich und legte mich sanft in die schwellenden Kissen. Düster brannte das Licht. Es flackert zwischen den Schatten. Draußen senkt sich der schwarze Nebel. Er dringt durch die Fenster. Es ist Rebeccas Seele, sanft wie flaumige Wolle — aber festklebend! Mein Herz ist wie Eis. Undankbarkeit und Eis. Sie sitzt den ganzen Tag neben mir. Wir sprechen von Musik! Sonderbares Gespräch, schwankend zwischen Gemeinplätzen, heimlicher Anbetung — durchleuchtet von der Liebesflamme, die für mich brennt — leise und ruhig. Sie hat nur einen Gedanken, einen Wunsch — mich zufrieden zu sehen! Und in meiner Seele brennt das unauslöschliche Feuer und bahnt sich den Weg zur letzten Ruhestätte.

Ich brauche nicht mehr lange zu warten. Ich will den Schmerz nicht hinausschreien. Sanft ist die Berührung — wie der Tod! „Ich werde doch die Wette gewinnen", schreibt der gute Heine. Seine Seele ist leer, aber seine Lippen lächeln! Rebeccas ruhige Augen bewachen den Tod. Mein leisester Wunsch ist Gesetz. Die Schätze meines Salons — wird die Stadt sich darum reißen? „Chopins Waschbecken fort für 10 Sous — fort!". Meine Gemälde, Truhen, jeder Teppich und Stuhl, den ich geliebt habe und der große Flügel mit seiner seelenvollen, Liebe atmenden Stimme. Alles will sie behalten, die treue Frau!

Grausame! meine Seele verflucht Dich, stößt Dich fort! Aurora — wie brennende Sonnenstrahlen versengen mich Deine Küsse!* Wie die Unruhe mich verzehrt! Werde ich niemals Ruhe haben? Polens Erde wird mich bald bedecken. Ein Teilchen davon enthält dieser silberne Becher, ich kann sie berühren! Geliebtes Land mit der musikalischen Seele! Die Handvoll Erde von Deinen fruchtbaren Feldern ist immer bei mir. Sie sollen sie mir ins Grab schütten, auf meine Brust — auf diese gefolterte, tote Last! Aber das schlagende, brennende Herz, das soll davon getrennt werden, Sehne für Sehne — und das soll zurück in das Land, woher es kam! Geliebtes Polen! Ich sehe Dich im Nebel — mit meiner Mutter Auge, mit ihrem Mund, ihrem Kinn. Polen — das singt und weint — trauriges Land! Mein Herz gehört Dir! Deine süßduftende Erde wird es reinigen! An Deiner Brust wird es ausruhen — endlich ausruhen —!

* **Eine selige Erinnerung an die Liebe zu Aurora und — ein neuer Beweis, daß die Schuld nur in der Rücksichtslosigkeit Auroras lag.**

Erziehung zum und durch den Rhythmus.

Die Methode Jaques-Dalcroze.

In einer Zeit, wo „Das Jahrhundert des Kindes",* „Durch Kunst zum Leben"** und „Der Weg der Kunst"*** geschrieben wurden, hat Jaques-Dalcroze für das Kind eine Methode erdacht, eine Schule gegründet, in der sowohl das Kind erzogen wie auch der Lehrer ausgebildet wird† und außerdem seine Methode für diese angehenden Lehrer niedergeschrieben.††

Die Methode ist elementar und weil sie es ist, so vielumfassend. Das Elementare ist das Notwendige, das Unentbehrliche, die Lebensbedingung. Die Lebensbedingung eines Organes ist seine Funktion; den Muskeln ist darum Bewegung unentbehrlich und ohne Bewegung ist Rhythmus undenkbar.

Der Rhythmus ist die Schwimmbewegung der Fische, die ein Resultat ist ihrer Muskeltätigkeit einerseits, der Widerstands- und Tragkraft des Wassers anderseits, der Rhythmus ist die Flugbewegung des Vogels, das Ergebnis seiner Flügelkraft und der Widerstands- und Tragkraft der Luft, der Rhythmus ist das Schreiten des Menschen, ... die Treffpunkte des sich auf die Erde stützenden Fußes stellen den räumlichen und zeitlichen Rhythmus nach der Natur des Menschen dar.

Darum ist das Schreiten der Anfangspunkt der Methode Jaques-Dalcroze.

Ueber die Methode Jaques-Dalcroze zu schreiben ist aber nicht so einfach, wie es nach diesem einfachen Ausgangspunkt zu schließen den Anschein hat. Diese Methode ist so vielumfassend, daß es schwer ist, dasjenige herauszuschälen, was das Wichtigste für den sich interessierenden, aber uneingeweihten Leser ist. Wenn ich meine Erfahrung zu Rate ziehe in bezug auf die Unterhaltungen, die ich mit Musikern, Eltern und zukünftigen Rhythmiklehrern gehabt habe, so kommt es mir vor, daß es vor allen Dingen nötig ist, klarzustellen:

Was ist Rhythmus?

Jaques-Dalcroze antwortet kurz und bestimmt: Rhythmus ist Bewegung. Und darin hat er recht. Nicht etwa ununterbrochene Bewegung, welche Unendlichkeit darstellt, sondern aneinander gereihte Bewegungen, deren verschiedene Dauer die unteilbaren Augenblicke bestimmt, wo die eine Bewegungslinie endet und die andere anfängt, und deren verschiedene Energie die Kraft des Anpralls feststellt, womit diese unteilbaren rhythmischen Momente entweder sichtbar oder hörbar, oder aber sichtbar und hörbar hervorgehoben werden. Man denke nur an

* Ellen Key.
** Lothar von Kunowski.
*** Albert Dresdner.
† Anstalt für rhythmische Gymnastik, Genf.
†† Methode für rhythmische Gymnastik, im Verlage von Sandoz, Jobin & Cie., Neuchâtel, in deutscher sowie in französischer Sprache erschienen.

den Tanz der Mücken im Sonnenschein oder an ein in größeren und kleineren Sprüngen talabwärts stürzendes Felsstück.

Dem *künstlerischen Rhythmus* liegt eine gleichmäßige Zeit-, Raum- und Krafteinteilung zugrunde. Nach Gesetzen der Gleichmäßigkeit werden die gleichen Abschnitte sowohl zusammengestellt wie restlos zerlegt. Die hierdurch entstehenden größeren und kleineren Gruppen sowie größeren und kleineren Raum- und Zeitabschnitte werden nach Gesetzen der Gleichmäßigkeit durch abwechselnd größere und geringere Bewegungsenergie sichtbar oder hörbar, oder sichtbar *und* hörbar gemacht. Im 2/4-, 3/4- und C-Takt wird eine ♩, im 6/8, 9/8 oder 12/8 die ♩. die regelmäßige Zeiteinheit vergegenwärtigen, und jede Tondauer oder Pause, sei sie länger oder kürzer, wird von dieser Zeiteinheit abgeleitet und auf sie zurückführbar sein. Da der plastische Rhythmus ebenfalls Zeit beansprucht, ist er musikalischer Natur und weist, was Dauer der Bewegungen betrifft, die gleiche Regelmäßigkeit auf wie die Werke der Tonkunst. Der Raum aber, das eigentliche Gebiet des plastischen Rhythmus, kennt andere Gesetze der Regelmäßigkeit wie die Zeit, denn er hat drei Dimensionen: Höhe, Länge und Breite und daher 6 Bewegungsrichtungen: aufwärts, abwärts, vorwärts, rückwärts, links und rechts. Der Schritt, der als Raumeinheit für das kunstvolle Schreiten anzunehmen ist, kann darum ebenso gut die Zeiteinheit ♩ als den zusammengesetzten Zeitwert 𝅗𝅥. darstellen, indem man z. B. wie es nach Jaques-Dalcrozescher Methode üblich ist, für die einfache Dauer ♩ eine Bewegungsrichtung und für den zusammengesetzten Zeitwert 𝅗𝅥. verschiedene Richtungen in Anspruch nimmt. Hat der linke Fuß einen Schritt ausgeführt ↑, so kann der rechte Fuß eine leichte Bewegung nach links ◄ ◄ und eine nach rechts ► ► ausführen, während das Körpergewicht auf dem linken ruht. Diese drei Bewegungen gleicher Dauer zerlegen den zusammengesetzten Zeitwert 𝅗𝅥. in seine 3 Hauptbestandteile (♩ ♩ ♩) und sind dennoch ein Ganzes, weil sie nur *einen* Schritt vorwärts darstellen.

Ist der Rhythmus hörbar, so haben zwei Linien ihren Berührungs*punkt* gefunden im *Augenblick*, wo zwei Körper aufeinander stoßen, wie z. B. der Fuß und der Boden, zwei Hände, die Zunge und der Gaumen usw.

Die rhythmischen *Augenblicke* in der *Zeit* sind durch Zeitabschnitte verschiedener (nach Gesetzen der Gleichmäßigkeit abgemessenen) Dauer getrennt und durch Bewegungslinien verschiedener (nach Gesetzen der Gleichmäßigkeit abgemessenen) Länge verbunden. Die Zeitabschnitte und die rhythmischen Augenblicke bilden gemeinschaftlich die rhythmische Bewegungsform in der Zeit. Der rhythmische *Punkt* im *Raume* ist ebenso unteilbar wie der rhythmische *Augenblick* in der *Zeit*. Die rhythmischen Punkte im Raume werden durch Raumabschnitte verschiedener (nach Gesetzen der Regelmäßigkeit abgemessener) Größe getrennt und durch Bewegungslinien verschiedener (nach Gesetzen der Regelmäßigkeit abgemessener) Länge verbunden. Sowohl die Punkte wie die Linien bestimmen die rhythmische Bewegungsform im Raum. Der gefrorene Rhythmus (die Zeichnung, das Gemälde, das Bildwerk) besteht aus zusammentreffenden Linien. Der Punkt, wo die zwei Linien des gebogenen Armes sich treffen, ist ein rhythmischer Moment. Setzt man die *gefrorenen Linien* in *Bewegungslinien* um, zeichnet man z. B. dieselbe Form in der Luft, so stellen die zwei Linien die Dauer der zwei Bewegungen dar, und der Punkt ist dann gleich dem Augenblick, wo die erste Bewegung endet und von der zweiten abgelöst wird. Vorausgesetzt, daß *derselbe* Körper oder *dasselbe* Körperglied diese zwei Bewegungen mit stets *gleicher* Energie vollbringt, so werden die Raumverhältnisse der aneinandergereihten Bewegungslinien ein getreues Spiegelbild der Proportionen dieser zwei aneinandergereihten Zeitwerte geben. Umgekehrt können die verschiedenen Zeitwerte das getreue Bild verschiedener Raumabschnitte sein, vorausgesetzt daß die Energie der Bewegung, welche die Zeit zerlegt, die gleiche bleibe. Wenn ich meinen Arm mit stets sich gleich bleibender Kraft von links nach rechts und von rechts nach links bewege, so wird die gleiche Zeitdauer auch stets den gleichen Zeitraum als Resultat aufweisen.

Die *Energie der Bewegung* aber übt einen entscheidenden Einfluß auf die Raum- und Zeitabschnitte aus, demgemäß auf die rhythmischen Punkte und Augenblicke, mit einem Wort auf die ganze Bewegungsform. Wenn ich z. B. meinen Arm mit geringer Energie von rechts nach links, jedoch mit großem Kraftaufwand von links nach rechts bewege, so werde ich bei gleichem Raumverhältnis die letzte Bewegungslinie ► ► in viel kürzerer Zeit vollbringen als die erste ◄ ◄. Die Kraft des Anpralls des *letzten* Treffpunktes ► ► wird viel größer sein als die des *ersten* rhythmischen Augenblicks ◄ ◄. Sichtbar wird die größere Kraft des Anpralles durch den Kontrast, der im Augenblick des Treffens zum Ausdruck kommt, hörbar wird sie sein, wenn der Treffpunkt der Bewegungslinien auch den Treffpunkt zweier aufeinander stoßender Körper darstellt, wie z. B. meine Hand und die Wand, und in letzterem Falle wird sie nicht nur durch die größere Muskelinnervation, sondern auch durch die Widerstandskraft der Wand fühlbar für den Ausführenden sein. Käme es mir aber darauf an, trotz größerer Bewegungsenergie den gleichen Zeitabschnitt inne zu halten, so würde der Raumabschnitt der zweiten ►- - - -► ungleich größer ausfallen als derjenige der ersten Bewegungslinie ◄ ◄. Sollte meine Absicht dahingegen sein, einen gleichen Raumabschnitt in gleichem Zeitabschnitt mit größerer Energie zu durchqueren, so würden meine Muskeln sich genötigt sehen, in ganz anderer Weise in Wirkung zu treten als in den zwei vorher erwähnten Fällen. Die Energie der in Tätigkeit gesetzten Muskeln, sagen wir der Strecker, müßte einen Widerstand finden in der Tätigkeit ihrer Antagonisten, der Beuger, und dieser Widerstand müßte dergestalt geregelt werden, daß der beabsichtigte Raum und die beabsichtigte Zeit trotz größeren Kraftaufwandes innegehalten würden. Aus dem Gesagten erhellt, daß das Studium des Rhythmus ein Studium des Raumes, der Zeit und der Kraft, sowie des gegenseitigen Einflusses dieser drei untrennbaren Faktoren bedeutet.

Ist eine Bewegungsform in Raum und Zeit im voraus beabsichtigt, so muß die Bewegungskraft sich danach richten; sind Raumabschnitt und Bewegungsenergie im voraus bestimmt, so wird der Zeitabschnitt das Ergebnis davon sein; stellt man die Bewegungskraft und den Zeitabschnitt im voraus fest, so ist der Raumabschnitt das Resultat. Wenn sowohl Zeitabschnitt, Raumabschnitt wie Kraft im voraus festgestellt werden, wie es beim künstlerischen Rhythmus der Fall ist, so muß die Schwere (oder aber die *Muskeltätigkeit*) des sich bewegenden Körpers danach geregelt werden.

Alle diese Erfahrungen sammelt das Kind am besten durch die *eigenen* Bewegungen, denn dann werden alle die zusammenwirkenden Elemente des Rhythmus nicht nur sichtbar oder hörbar, sondern auch fühlbar, d. h. in jeder Beziehung wahrnehmbar. Das Kind *braucht* Erfahrung und seine Führer müssen ihm die Erwerbung der Erfahrung erleichtern. Täglich muß ihm die Gelegenheit geboten werden zu *fühlen*, zu *sehen*, zu *hören*, daß Rhythmus aus Zeit, Raum, Bewegung in Zeit und Raum besteht, daß Rhythmus aus Zeit- und Raumabschnitten und aus unteilbaren Punkten im Raum und unteilbaren Augenblicken in der Zeit zusammengestellt ist; daß diese Zeit- und Raumabschnitte durch die Bewegung selber abgemessen werden, daß die *verschiedenen* Zeit- und Raumabschnitte durch *Addieren gleicher* Abschnitte und durch *Dividieren in gleiche* Abschnitte gebildet werden; daß die unteilbaren Punkte im Raum und die unteilbaren Augenblicke in der Zeit durch das Aneinanderreihen verschiedener Bewegungen entstehen; daß diese Punkte und Augenblicke mehr oder weniger hervorgehoben werden, je nach der Bewegungsform, welche die kontrastierenden Bewegungen gemeinschaftlich bilden und je nach der Kraft, mit der die Bewegungen ausgeführt werden; daß diese Kraft nach Gesetzen der Regelmäßigkeit verteilt wird, daß die Bewegungsenergie sowohl körperlich fühlbar wie sichtbar und

hörbar sein kann; daß sie in engem Zusammenhang steht mit den Zeit- und Raumabschnitten, zu denen sie für jede Kraftschattierung in neues Verhältnis treten muß; daß für das Sichtbarwerden aneinandergefügte Bewegungslinien unentbehrlich sind; daß für das Hörbarwerden zwei Glieder oder zwei Körper zusammenstoßen müssen; daß für das Fühlbarwerden die Muskeln die Bewegungslinien ausführen, bezw. die Glieder oder Körper in Zusammenprall bringen müssen, daß für das Ausführen des



Marschunterbrechungen von verschiedener, in Gedanken abzumessender Zeitdauer. *

Im schnellen Lauf. Im langsamen Schreiten. Im Rückwärtsschreiten.

Rhythmisch aneinander gereihte Haltungen.

Haltungen mit aufwärts gerichteten oder geschlossenen Augen.

Die Schüler führen mit rhythmischen Schritten die ihnen vorgespielte Melodie aus.

Rhythmus das Beherrschen der Glieder **unbedingt notwendig** ist.

Diese Erfahrung ist das Ziel der Erziehung zum Rhythmus, so daß, wenn in späteren Jahren die Theorie zum Wort kommt, der Zögling seine Erfahrung als Probierstein wird anwenden können, denn die Theorie ist der Extrakt der Erfahrung bisheriger Generationen, doch die Erfahrung der Jugend ist der Probierstein für die ihr zu überliefernde Theorie.

* * *

Als Herr Jaques-Dalcroze den Entschluß faßte, den Rhythmus getrennt vom Klang zu lehren (Herrn Jaques-Dalcrozes kleinste Schüler zählen 5 Jahre), da war die Musik sein Hauptziel. In der Tat schließt sich seinem rhythmischen Lehrplan die Gehörbildung und diesem Unterrichte wiederum die Improvisation und die Klavierbegleitung an. Die rhythmische Gymnastikmethode bildet den ersten Teil der vollständigen Methode von Jaques-Dalcroze. Alsbald aber wurde es ihm, dem Pädagogen klar, daß die rhythmische Gymnastik einen hohen allgemein erzieherischen Wert hat, daß man demgemäß nicht nur von Erziehung **zum**, sondern auch und zwar mit Nachdruck von Erziehung **durch** den Rhythmus sprechen muß.

* **Anm.** Sämtliche Figuren sind keine Kindergestalten. Es sind junge Mädchen aus dem Normalkursus, die sich zur rhythmisch-gymnastischen Lehrerin ausbilden. Die **Kinder** sind nicht fähig, von dem Gleichgewicht der rhythmischen **Bewegungen** ein gutes Bild zu geben, wozu für die Photographie die **unbewegliche** Haltung notwendig wäre.

Handelt es sich doch darum, wie wir vorher sahen, die Schwere des sich bewegenden Körpers zu regeln nach den von dem geordneten Rhythmus festgesetzten Raum-, Zeit- und Kraftverhältnissen. Wenn nun die Schwere eines willenlosen Körpers rein materieller Natur ist, so hängt die Schwere unserer Glieder nicht nur von der Materie, sondern von der Muskelkraft, von der Wechselwirkung sowie von der gleichzeitigen Tätigkeit antagonistischer Muskelgruppen, demzufolge von dem Nervensystem und von den Nervenzentren ab: die Erziehung durch den Rhythmus trägt in hohem Maße zur Kräftigung der Nerven, zur Konzentrierung des Willens, zur Befestigung des Charakters, des Temperamentes bei.

Die moderne Jugend liebt die Selbständigkeit. Die Jugend hat sie immer geliebt, aber die Eltern wissen heutzutage diesen natürlichen Drang besser wertzuschätzen und wünschen nicht dem Kinde einen zu großen Zwang aufzuerlegen. Nichtsdestoweniger bleibt aber das Leben für jeden ernsten Menschen ein Sich-indienststellen. Demgemäß ist der Zweck unser Meister, wir selber das Mittel zum Zweck, der Körper das Handwerkzeug, die Maschine, das Individuum der Handwerker, der Maschinenführer. Durch diese Lebensauffassung geführt, wünschen die Eltern ihren Kindern eine dementsprechende Erziehung, eine dementsprechende Vorbereitung auf das Leben, auf die Zeit der selbständigen Tätigkeit zuteil werden zu lassen; sie wünschen das Kind daran zu gewöhnen, ein außerhalb seiner selbst liegendes Ziel ins Auge zu fassen, sich selbst in den Dienst dieses Zieles zu stellen und mit Freude und Intelligenz, ohne Beigeschmack des Zwanges durch eigenen Willen und durch eigene Tat das Ziel zu erreichen. Sie wollen dem Kinde durch Erfahrung die Ueberzeugung mit ins Leben geben, daß Dienenwollen in diesem Sinne Charakterstärke ist. Mit der rhythmischen Gymnastik geben wir nun dem Kinde ein seinem Alter angepaßtes, seinem Bedürfnis nach Bewegung, nach körperlicher und geistiger Entwicklung entsprechendes, ein naheliegendes Ziel, das es liebt, in dessen Dienst es sich infolgedessen mit Freude stellt. Indem es die verschiedenen Zeitwerte durch Gleichmäßigkeit der Kraft, durch Gleichgewicht im Raum und Ebenmaß in der Zeit, durch Verteilen der Kraft, durch Betonen, Zusammenstellen und Zerlegen ausführen lernt, fühlt es seine körperlichen und geistigen Fähigkeiten, seine Selbständigkeit wachsen, es fühlt sich moralisch gehoben, indem es mehr und mehr imstande ist, sofort einen Entschluß zu fassen und auszuführen, die Freude des sofort Tunwollen und des sofort Tunkönnen erfüllt das Kind und tut ihm wohl.

Und wie abwechslungsreich ist solche Stunde, wie anregend für Körper und Geist. Keine Muskelgruppe, die nicht an die Reihe käme, um einen Rhythmus zu verwirklichen, sogar das Zwerchfell und die Zwischenrippenmuskeln werden kräftig und geschmeidig gemacht, indem sie zur rhythmischen Tätigkeit herangezogen werden. Die Uebungen werden bald durch das gesprochene Wort, bald durch die auf einer Linie an die Tafel geschriebenen Noten oder Atemschriftzeichen den Kindern aufgegeben, und dann setzen sie sich in Bewegung. Und sie geben sich große Mühe, denn sowie die Aufgabe befriedigend ausgeführt wird, kommt die Belohnung, dann setzt nämlich die Musik ein, die Klavierbegleitung, welche alle die Raum- und Zeitabschnitte mit Klang ausfüllt und jeden rhythmischen Augenblick durch das Eintreten eines neuen Tones unterstützt und jede größere Bewegungsenergie durch größere Klangfülle hervorhebt. Darauf werden die Kinder in zwei Gruppen verteilt, die einander den Rücken kehren und nun führt die eine Gruppe den ihr geheimnisvoll aufgegebenen Rhythmus am Platze aus, während die anderen horchen, was sie können, um die von den Füßen der ersteren ausgeführten Zeitwerte wiederzuerkennen und sie sofort mit dem nämlichen gymnastischen Bewegungsspiel als sichtbares und hörbares Echo nachzuahmen. Nun setzt sich Herr Dalcroze wieder ans Klavier und spielt einen Rhythmus und sowie das verabredete Zeichen gegeben wird, ahmen die Kinder auch diesen Rhythmus nach.

Nun aber kommen die Uebungen an die Reihe, bei denen es nicht wie bei den bisherigen Uebungen heißt runde und eckige Bewegungen im gegebenen Rhythmus aufeinander folgen zu lassen, sondern sie zu gleicher Zeit auszuführen, ohne daß die Kreisbewegungen in schlechtgezeichnete Achtecke ausarten und ohne daß die gradlinigen unter dem Einfluß der rundlinigen Bewegungen elliptische Formen annehmen dürfen. Das verlangt große Aufmerksamkeit, und die Kinder sind sehr stolz, wenn es ihnen gelingt, die schwierige Aufgabe zu lösen; dagegen gibt es Veranlassung zu großer Heiterkeit, wenn sie ihre Glieder noch nicht in genügendem Maße beherrschen können. Nun sitzt Herr Jaques wieder am Klavier und spielt langsame Akkorde, deren Rhythmus von den Kindern in kleinere Zeitwerte zerlegt werden muß, nun wiederum werden rhythmische Atemübungen angestellt, die mit größter Sorgfalt kontrolliert werden und nun heißt es ein crescendo mit den Füßen ausführen, welches in 12 Takten vom piano bis zum forte anschwillt, währenddessen die Hände ineinander klatschend ein decrescendo ausführen und nun noch ein mit Jubel begrüßtes, über etwa 60 Takte ausgebreitetes, vom Lento bis zum Allegro vivace sich steigerndes accelerando mit Klavierbegleitung ... und die Stunde ist für diesmal zu Ende.

Das große Interesse, das der Methode Jaques-Dalcroze entgegengebracht wird, hat den Erfinder veranlaßt, ein Seminar zu gründen. Die Seminaristen stehen zum größten Teil in einem Alter, wo man noch über genügend freie Zeit verfügt, um sich vollständig einem gründlichen Studium widmen zu können. Einige Seminaristen studieren nur die rhythmische Gymnastik, die meisten aber die ganze Methode Jaques-Dalcroze, d. h. auch deren zweiten und dritten Teil. Diese letzteren wollen sich dem Volksschulgesang widmen oder beabsichtigen entweder selbständig oder an einem Musikinstitut als Lehrkraft für Rhythmik und Gehörbildung tätig zu sein. Die am Schluß des Lehrgangs ausgeteilten Diplome umfassen demgemäß entweder ein oder zwei, oder aber drei Hauptfächer: 1. Rhythmische Gymnastik, 2. Gehörbildung, 3. Improvisation. Dieser sogenannte Winterkursus ist zweijährig und fängt am 1. Oktober (in diesem Jahre ausnahmsweise im Januar) an. Für die Musikpädagogen aber, die sich nur im Sommer freimachen können, findet ein Sommerkursus statt. Der letztjährige Sommerkursus wurde von über siebzig Teilnehmern besucht, darunter waren viel Ausländer. Diese Beteiligung kann als ein für den Fortschritt im musikalischen Jugendunterricht erfreuliches Zeichen gelten. Herr Jaques-Dalcroze geht mit der Tat voran, mögen viele sich ihm anschließen, mögen viele ihm folgen.

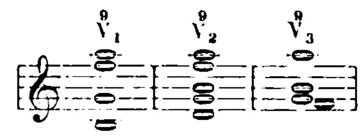
Nina Gorter,
Lehrerin an der Anstalt für rhythmische Gymnastik, Genf.

Die Umkehrungen des Hauptnonenakkords.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

Wie das überoktavgroße Intervall der None schon in der Stammform des $\overset{9}{V}$ den Lagerungsverhältnissen der übrigen Akkordbestandteile gegenüber ein gewisses Vorrecht beansprucht, war aus dem letzten Kapitel zu ersehen. Noch weit ungünstiger beeinflußt der eigenartige Charakter der None die Umkehrungsfähigkeit des $\overset{9}{V}$. Für die Umkehrungsformen gibt es hier nicht einmal besondere Namen wie bei den Drei- und Vierklängen; man muß sich mit den Zeichen der Akkordschrift behelfen. Auch die Generalbaßschrift bietet keine Bezifferung mehr.

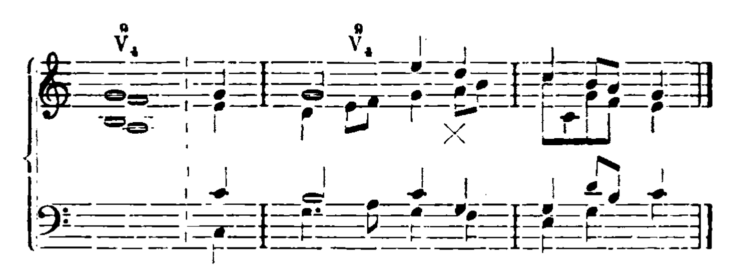
In **Dur** begegnet man in Sätzen klassischen Stils folgenden Formen:



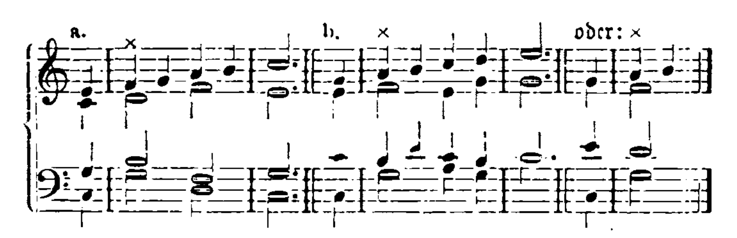
Der $\overset{9}{V}_2$ mit der Quinte im Baß geht streng genommen bloß fünfstimmig, da Terz (Leitton) und Septime — es könnte sich nur um Auslassung eines dieser beiden Intervalle handeln — die den vollen akkordischen Charakter der None mitbedingenden Bestandteile sind.

Die None hat in diesen drei Gestaltungen Sopranlage, steht über dem Leitton und hält sich in der Entfernung von 9 Tönen über dem Grundton.

Als vierte Umkehrung ist unter Umgehung dieser Forderungen folgende Form möglich:

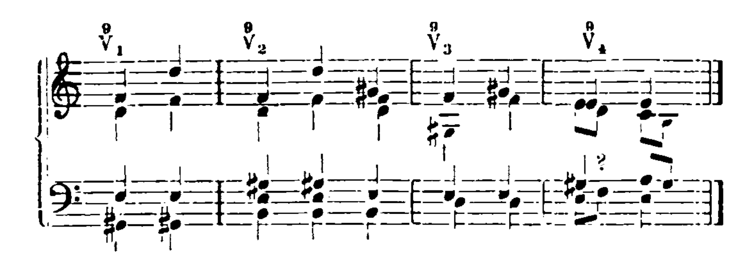


Anmerkung. Eine None, der keine akkordische Bedeutung zukommt, die aber deshalb in ihrer Eigenschaft als zufälliger Durchgangston keineswegs beanstandet werden darf, ist die mit einem × bezeichnete Note im Alt des vorstehenden Satzes. Will man ferner der Dominantseptime unter a in den nächstfolgenden Beispielen die Bedeutung eines Akkordtons zugestehen, so wird man dies auch bei der None unter b tun müssen.

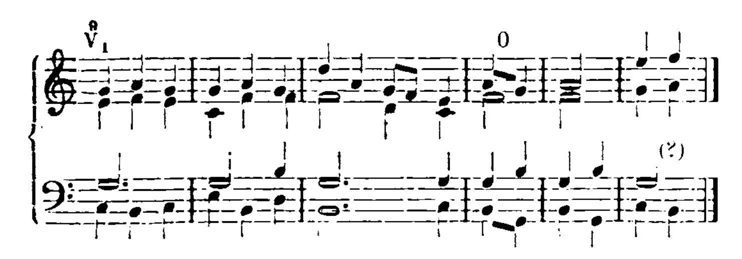


Diese Zweideutigkeit behindert aber den Gebrauch der None in solchen und ähnlichen Fällen nicht im geringsten.

In **Moll**, wo die Dominantnone, was unsere letzte Abhandlung darlegte, auch in einer der Mittelstimmen vorkommen kann (sich nur ebenso wie die None in Dur 9 Töne über dem Grundton befinden muß), sind folgende Umkehrungsformen anzuführen:



Die Umkehrungen des $\overset{9}{V}$ sowohl nach Einführung als nach Auflösung streng und frei richtig zu behandeln, wird niemand schwer fallen, der sich mit der Behandlungsweise des Stammakkords eingehend vertraut gemacht hat. Folgende Verbindungen mögen Gelegenheit zur Abfassung von Sätzen und Perioden geben:





Der $\overset{9}{V}_2$ mit Auslassung der Terz im vierstimmigen Satz:



Versetze die Durverbindungen, wo es geht, in die gleichnamige Molltonart.

Musterbeispiele:



Aufgabe. Komponiere hiezu Sätze und Perioden.

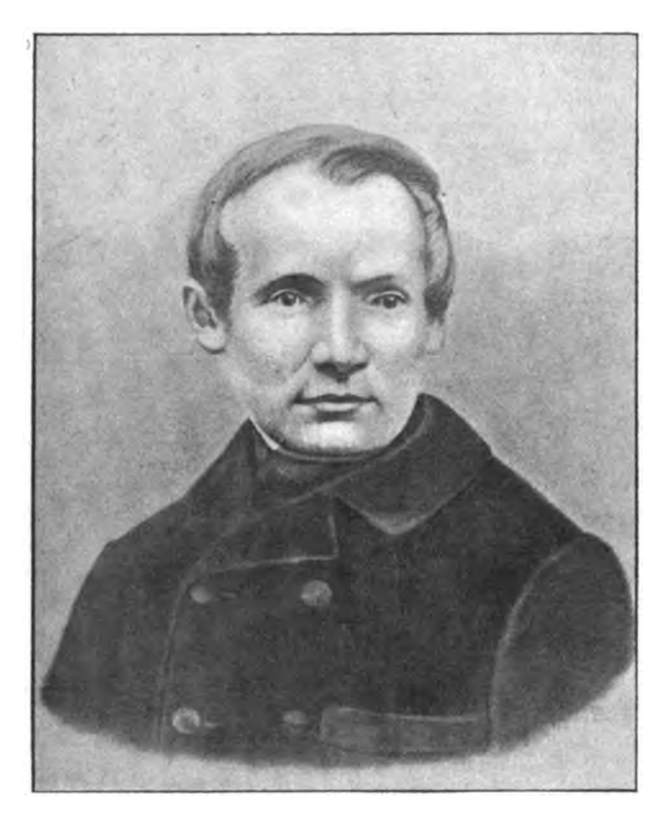


Karl Ferdinand Adam.

Ein Gedenkblatt zu seinem hundertsten Geburtstag.

Ueber Bismarcks Beziehungen zur Musik ist wenig zu sagen. Doch haben solche bestanden. Das beweist der Umstand, daß er sein ausdrücklich erklärtes Lieblingslied hatte. Und eigentümlich, dieses Lieblingslied des großen Staatsmannes, des eisernen Kanzlers, ist ein ganz schlichtes, einfaches Lied, dem alles Heroische abgeht, eher ist ihm ein sentimentaler Zug zuzusprechen. Es ist ein Vaterlandslied, dessen Inhalt in dem Satze gipfelt: „Wie könnt' ich dein vergessen, ich weiß, was du mir bist." Es wird erzählt, daß Bismarck Tränen der Rührung vergossen hat, als er diese Akkorde zum ersten Male hörte. Seitdem ist es sein Lieblingslied geblieben bis zu seinem Lebensabende. Hat es ihm doch auch in Friedrichsruh entgegengeklungen! Bei den Bismarck-Feiern aus Anlaß des 80. Geburtstages des großen Kanzlers hat man es überall gesungen, und noch manchmal wird es ertönen, wenn das deutsche Volk seines ersten Reichskanzlers in feierlicher Weise gedenkt.

Den besonderen Anlaß zu diesen Zeilen gibt der 100. Geburtstag des Komponisten dieses Liedes, der auf den 22. Dezember v. J. fällt. Der Musiker heißt Karl Ferdinand Adam, ein Kind des Meißner Landes. Sein Geburtsort ist Constappel, ein kleines Kirchdorf zwischen Dresden und Meißen, wo der Vater Lehrer und Kantor war. (Vor einigen Jahren ist am Schulgebäude zu Constappel eine geschmackvolle Gedenktafel angebracht worden.) Frühzeitig zeigte sich bei dem Kleinen die musikalische Begabung. Sein Vater war ihm ein vorzüglicher Lehrer in Klavierspiel und Theorie der Musik. Der Knabe hatte das Glück, in dem Kammerherrn von Zehmen einen Gönner zu finden, der ihm den Lebensweg ebnen wollte. Allerdings sollte Adam Jurist werden, nicht Musiker. Zu diesem Zwecke wurde er mit dem Sohne des Kammerherrn zusammen vom 12. Lebensjahre an im Hause des Superintendenten Dr. Seltenreich in Dresden erzogen. Auf dem Kreuzgymnasium bereitete er sich auf das Studium der Rechte vor, vernachlässigte aber nicht die Musik. In Heinrich Marschner, der damals Musikdirektor am Dresdner Hoftheater war, hatte er einen ausgezeichneten Lehrer. In Leipzig hielt es Adam beim trockenen Jus nicht lange aus. Bald erklärte er aufs bestimmteste, nur Musiker werden zu wollen. Eifrig vollendete er seine musikalischen Studien beim berühmten Thomaskantor Theodor Weinlig und ließ sich dann in Dresden als Musiklehrer nieder, nachdem seine Eltern zu diesem Berufswechsel ihre Zustimmung gegeben hatten. In Dresden hat Adam seine schönste und glänzendste Schaffenszeit durchlebt. Bald wandte er sich der damals ganz neuen volkstümlichen Kunst des Männergesanges zu und gründete 1834 den „Dresdner Orpheus". 1839 war die „Dresdner Liedertafel" ins Leben getreten, der Verein, der später außergewöhnliche Erfolge aufzuweisen hatte. Als aber am Ende dieses Gründungsjahres Hofkapellmeister Reißiger und Hoforganist Schneider die musikalische Leitung niederlegten, war die „Liedertafel" der Auflösung nahe. Doch zehn Männer mit Adam an der Spitze traten zusammen und erklärten sich für das Weiterbestehen des Vereins. Adam wurde zum Liedermeister gewählt. Als solcher hat er ein in der Musikgeschichte bedeutungsvolles Konzert gegeben: das Konzert der „Dresdner Liedertafel" vom 26. März 1841, das dem Andenken Karl Maria von Webers gewidmet war und zugleich dazu dienen sollte, einen namhaften Geldbeitrag zu stiften zu den Kosten der Ueberführung der Gebeine Webers von London nach Dresden und zur Errichtung eines Weber-Denkmals in Dresden. Der Reingewinn des Konzertes war bedeutend; die zur Erreichung des Zweckes fehlenden Gelder wurden später aufgebracht, nachdem auch Richard Wagner sich der Sache tatkräftig angenommen hatte.



Karl Ferdinand Adam.
(Liebhaberaufnahme nach einem alten Bild Adams.)

In den nächsten Jahren hat Adam noch einen Männergesangverein (in Gemeinschaft mit Julius Otto) gegründet, den „Dresdner Liederkranz". 1844 folgte er einer Wahl zum Kantor und Musikdirektor nach Leisnig (Sachsen). Hier hob er die Pflege der Musik ganz bedeutend. Die Gründung des „Leisniger Liederkranzes" ist sein Werk. Er veranstaltete große, für eine kleine Stadt außergewöhnliche Aufführungen, zu denen er später auch die sangesfähigen Damen der Stadt hinzuzog. So wurden z. B. aufgeführt „Hiob", Oratorium von Julius Otto, die „Schöpfung" von Haydn, und ein Oratorium eigener Komposition: „Johannes".

Sein Amt als Kantor regte ihn zum Komponieren von Kantaten und Motetten an (sämtlich Manuskripte), für seine Sänger im Verein schuf er Lieder, die zum großen Teil durch die ganze deutsche Sängerwelt gezogen sind. Zwei sind Volkslieder geworden; das eine ist schon am Eingange genannt: „Wie könnt' ich dein vergessen," das andere ist das stimmungsvolle „Abend wird es wieder". Erschienen sind mehrere Gesänge bei Breitkopf & Härtel und bei Rotter (jetzt Brauer) in Dresden.

Verfolgt man Adams Wirken in Leisnig, so ist zu erkennen, daß er sich nach einem kräftigen und erfolgreichen Anfange immer mehr von dem Musikleben seiner Stadt zurückgezogen hat. Jedenfalls ist anzunehmen, daß die in einer kleinen Stadt unvermeidlichen gesellschaftlichen Hindernisse und Verstimmungen lähmend auf seine Tatkraft gewirkt haben. Wäre er in Dresden oder irgend einer anderen Großstadt geblieben, so hätte ihn das stark pulsierende Musikleben frisch erhalten und ihn womöglich auf höhere Stufen hinaufgetragen.

K. F. Adam starb nach längerem Krankenlager am 23. Dezember 1867 und liegt in Leisnig begraben. An einem idyllisch gelegenen Punkte dieser Muldenstadt haben ihm die deutschen Sänger im Jahre 1900 ein sehr schönes Denkmal errichtet. **A. R. Scheumann.**

Unsere Mitarbeiter.

Alfred Schüz.

In unserem zerfahrenen Kunstzeitalter mit seiner Fülle von Ideen, Experimenten und Widersprüchen, von Fehlgeburten und hoffnungsvollen Ansätzen, empfindet jeder ernst strebende Fachmann das Bedürfnis, in der Erscheinungen Flucht den ruhenden Pol zu suchen, die höhere Warte, von der aus er ihren Zusammenhang und das Ziel ihrer Bewegung überschauen und begreifen kann. Aber auch die große Schar der Kunstfreunde sucht sehnsüchtig einen Führer, der sie zu eigenem, selbständigem Urteil in Kunstsachen erzieht, zumal auf dem Gebiete der geheimnisvollsten Kunst, der Musik, zu der es so schwer ist, die richtige Stellung einzunehmen. Bücher, die sowohl dem Fachmann wie dem Publikum etwas bieten, gibt es nicht häufig, sie schreiben kann nur der, welcher mit umfassender Sachkenntnis Einfachheit und Klarheit der Darstellung und einen blühenden, warmherzigen Stil verbindet. In dem musikästhetischen Werk von Dr. Alfred Schüz („Zur Aesthetik der Musik", J. B. Metzlerscher Verlag in Stuttgart), haben wir ein solches Buch, das zugleich wegen seiner geistvollen Behandlung aller zur Musik in Beziehung stehenden Probleme und wegen seiner vielseitigen Anregungen und Perspektiven die größte Beachtung verdient und auch bereits gefunden hat. Dr. Schüz, der langjährige, in Stuttgart lebende Mitarbeiter der „Neuen Musik-Zeitung", war seiner ganzen schöngeistigen Veranlagung nach von jeher gegen jede Isolierung der Tonkunst, gegen alle Zünftelei und Engherzigkeit. Die hohe Würde der Tonkunst, ihre Beziehungen zu den übrigen Künsten und zum gesamten Geistesleben, ihre Bedeutung unter den Kulturmächten der Gegenwart jedem Gebildeten zu Gemüte zu führen, war ihm Lebensaufgabe. Und die Kapitelüberschriften in seinem Werke: „Musik und Natur", „Musik und Wissenschaft", „Musik und Ethik", „Musik und Pädagogik", „Musik und Philosophie" ꝛc. beweisen, in wie umfassender Weise er diese Aufgabe zu lösen bemüht war. Da eine Kritik dem Original gegenüber immer farblos bleiben muß und nie die objektive und eindringliche Wirkung des Originals erreichen kann, so seien hier einige besonders bedeutungsvolle Aussprüche des Verfassers zitiert: „Unser Tonsystem ist nicht, wie so manches stolz erstandene und wieder in sich selbst zusammenfallende philosophische System, ein bloß mit Scharfsinn, aber nach subjektiver Willkür ausgeklügeltes, sondern auf festen, unveränderlichen Naturgesetzen ruhendes, der Natur selber abgelauschtes und abgelerntes System" (S. 25). „Dem natürlichen Reiz des einfachen Durdreiklanges, des Kerns aller Musik, entspricht die schöne menschliche Gestalt in unbewegter Ruhe und Harmonie. Der Reiz der Schönheit und Harmonie wird aber bedeutend erhöht, wenn die Gestalt nun anfängt, sich zu bewegen in mannigfaltigem Gebärdenspiel, wenn die im Dreiklang gebundenen

Töne nun in holder Freiheit sich ergehen, in lieblichem Tönetanz sich trennen und wieder vereinen. Wenn aber zuletzt die schöne Gestalt den Blick voll Geistes zu uns erhebt und den Mund auftut, uns ihr innerstes Denken und Empfinden zu offenbaren, wenn die Musik in süßen Tönen geistig Bedeutendes uns sagt, wenn die schöne Form also noch überdies geistigen Inhalt in sich birgt: dann bleibt uns nichts zu wünschen übrig und das Höchste ist erreicht" (S. 96). „Der polyphone Stil mit all seinen Feinheiten, seinen kunstreichen kontrapunktischen Verschlingungen ist die feste Stütze der Musik als reiner, absoluter Musik, wodurch sie bewahrt ist, zu geistlosem Tongeklingel herabzusinken, und die wunderbaren Früchte, die an diesem Baume wachsen, sind noch lange nicht alle gepflückt" (S. 95). „Es ist nun einmal ein Zug unserer realistischen Zeit, daß man nicht mehr so gerne wie früher in unbewußtem Genießen, in unbestimmtem Empfinden schwelgt, ohne ein einziges Mal zu fragen, was der Komponist uns sagen, welche Geheimnisse er uns offenbaren will" (S. 258). „Die Versuchung lag aber nahe, über dem geistigen Gedanken den musikalischen Gedanken, über dem frappanten Ausdruck, dem Treffenden der natürlichen und seelischen Tonmalerei die Schönheit zu versäumen, und so verfiel man vielfach in einen, dem Geist und Wesen der Musik ganz fernliegenden Realismus und Naturalismus und hielt die bloße Abschilderung wirklicher und natürlicher Vorgänge in der Außenwelt und im menschlichen Seelenleben schon für die wahre Kunst" (S. 314). „Bereicherung, Vertiefung des Gemütslebens würde auch ein neues Aufblühen der Tonkunst bedeuten, während Verödung des Herzens ein Ersterben der musikalischen Schöpferkraft und Phantasie zur Folge haben muß" (S. 316). „Die Musik soll Begleiterin des Lebens sein", sagt Schüz anderswo, „ihren aristokratischen Charakter, den unsere Kunst noch im 18. Jahrhundert besaß, ist man schon längst und mit Recht bemüht, ihr abzustreifen. Die Kunst der Töne soll für alle da sein. Und damit sie allen lieb und wert werde, soll sie aus ihrer Sonderstellung befreit und in Verbindung mit dem warm pulsierenden Leben gebracht werden. Die Musik stehe nicht mehr abseits vom Strome des geistigen Lebens, ein träumerisch-phantastisches Eigenleben führend; lebendigen Anteil nehme sie an allem, was die Gemüter bewegt, an den brennenden Fragen der Zeit, an den großen Problemen der Menschheit. All das soll einen Widerhall finden in ihren Harmonien, ihre Töne sollen in der ihnen eigenen Sprache das erzählen, was der Dichter in Worten, der Maler in Farben sagen will, sollen ein Echo sein von allem, was die Menschheit in der Gegenwart ersehnt und erstrebt und sich erkämpft." „Das Reich der Töne, ein Gleichnis des unendlichen Reiches der Welt! Die Geheimnisse der Tonwelt, ein tönendes Abbild des großen allgemeinen Geheimnisses, das wir Sein und Leben nennen, all der unergründlichen Rätsel unseres Daseins! Wenn wir von solchem Gesichtspunkt aus die Musik betrachten, wie erweitert sich da mit einem Male der Horizont, wie vielsagend und bedeutend werden die Töne!" (S. 237). Diese Zitate mögen zur allgemeinen Kennzeichnung genügen. Auch was der Verfasser über den Ursprung der Musik, über die Reform des Tanzes und Melodrams, über Richard Wagner, über die Einheitlichkeit der Tonalität, die Vierteltonsmusik, über die reformbedürftige Einrichtung der Musikgeschichtswerke, die mehr als je erforderliche allgemeine Bildung des Künstlers 2c. sagt, erscheint mir durchaus richtig.



Dr. Alfred Schüz.
Photogr. Heinemann, Stuttgart.

Ein Kennzeichen vielseitiger Bildung ist ein offener Blick für Wahrheit und Fortschritt, ein reges Interesse für alle wichtigen Tagesfragen. Das rückhaltlose Eintreten für die modernen Reformbestrebungen in der Musiktheorie zu einer Zeit, wo diese gegen Tradition und Gewohnheit noch schwer zu ringen haben, wird Dr. Schüz unvergessen bleiben. Er konnte dafür um so eher Partei ergreifen, als er nach eigenen Forschungen bereits auf gleichem Boden stand (vergl. Musikästhetik S. 24—32, 285, 286, 324) und der dualistischen Molltheorie Hugo Riemanns gegenüber sich skeptisch verhielt. Ein späterer Aufsatz in der Neuen Musik-Zeitung über den Nonenakkord und seine verschiedenen Gestaltungen (26. Jahrgang, Nr. 2—6) legt Zeugnis ab von der vollständigen Bekehrung des Verfassers zum „Monismus" (d. h. zu der Theorie der Naturklänge). Unter den übrigen zahlreichen Aufsätzen, welche Dr. Schüz zum größten Teil in der Neuen Musik-Zeitung veröffentlichte, seien angeführt: „Die Sonate: ihre geschichtliche Entwicklung und Zukunft", „W. A. Mozart", „Liszts h moll-Sonate", „Seb. Bach als Lehrmeister und Erzieher", „Fr. Schuberts Klaviermusik", „Der Cid von P. Cornelius", „Das Liebesmahl der Apostel von R. Wagner", „Melodie und Harmonie", „Eine Umwälzung auf dem Gebiet der Harmonik", „Akkorde, die man in keinem Generalbaßbuch findet", „Musiksymbolik", „Musik und Metaphysik", „Die Musik als Dolmetscherin religiöser Ideen", „Mystische Musikphänomene", „Der Humor in der Musik", „Reform des höheren Schulwesens im Interesse der Kunst", „Die Bedeutung des mimischen Elements in der Musik", „Die Musik als Lebensberuf", „Schiller und die Musik", „Schillers Musikästhetik", „Das Melodram" 2c.*

Ueber den Lebensgang von Dr. Schüz sei den Lesern in Kürze folgendes mitgeteilt. Geboren zu Tübingen als der zweite Sohn des Professors der Staatswissenschaften Dr. Karl v. Schüz, versuchte er sich schon früh in der Komposition von Klavierstücken, Trios und Gesangkompositionen. Eine Kantate von ihm erregte das besondere Interesse Friedrich Silchers, der ihn sofort in der Tonsatzlehre zu unterrichten sich entschloß. Unter Otto Scherzer drang er noch weiter in die Geheimnisse der Tonkunst ein und hatte auch Gelegenheit, als Klavierspieler in Konzerten öffentlich aufzutreten. Sein Herzenswunsch, sich ausschließlich der Musik zu widmen, konnte erst in späteren Jahren in Erfüllung gehen, da seine zarte Konstitution dem aufreibenden Musikerberuf nicht gewachsen schien. So studierte er denn zwei Jahre Jurisprudenz und hernach Philosophie und Theologie. Im Kirchendienst fand er immerhin noch genug Muße, die geliebte Kunst zu pflegen, wie er auch durch Gründung und Leitung von Kirchenchören und musikalischen Weihnachtsfeiern u. a. seine Gabe zu betätigen wußte. Durch verschiedene Schriften (über den Skeptizismus und die Philosophie des Unbewußten u. a.) erwarb er sich zu Tübingen den Doktorhut, und sein schon erwähntes Werk über Musikästhetik verschaffte ihm speziell bei den Leitern des Stuttgarter Königl. Konservatoriums, an welches er auf Dr. Faißts Anregung hin zum Dozenten der Musikgeschichte berufen wurde, gebührende Anerkennung. Auch an verschiedenen anderen Musikschulen hielt er musikgeschichtliche und ästhetische Vorträge, und manchem seiner Schüler werden besonders die musikalischen Abende in freundlicher Erinnerung sein, wo auf den wissenschaftlichen Vortrag stets die musikalischen, Gesangs- und Instrumentalvorträge folgten in Schüz' eigenem, von der künstlerischen Hand der ebenso mal- wie gesangeskundigen Gattin geschmückten behaglichen Heim. In den letzten sechs Jahren hat sich Schüz mehr in die Stille zurückgezogen und widmet sich nur noch der Komposition und schriftstellerischen Arbeiten. Der Philosoph und der Musiker in ihm ringen manchmal um die Herrschaft, doch meistens gewinnt sie die Musik. Seine stimmungsvollen, schönheitsdurchtränkten Lieder und Klavierstücke (Charakterstücke, Capriccios, Impromptus 2c.) sind zum Teil auch in der Neuen Musik-Zeitung veröffentlicht. Von größeren Instrumentalkompositionen ist neuerdings die Suite für Orchester in F dur und die symphonische Dichtung „Konradin von Schwaben" von Hugo Rückbeil in einem seiner Symphoniekonzerte zur Aufführung gebracht worden. Besonders die letztere, die vom Komponisten zugleich dem Andenken an seinen in der Blüte der Jahre dahingerafften, hochbegabten einzigen Sohn gewidmet ist, fand lebhaften Beifall. Eine Wiederholung der Symphonie ist für diesen Winter bereits in Aussicht genommen.

Georg Capellen (Osnabrück).

Fürst Hohenlohe und Richard Wagner.

Die Staubwolken, welche die Hohenloheschen Denkwürdigkeiten aufgewirbelt haben und die so manchem schwer auf die Brust gefallen sind, haben sich jetzt so weit gelegt, daß man mit ruhigerem Gemüt die beiden dickleibigen Bände fürstlicher „Indiskretionen" zu durchblättern Zeit und Lust findet. Da stößt man denn auch auf vielerlei Aufzeichnungen, die keinem der noch lebenden

* Anm. d. Red. Sämtliche Nummern, die diese Aufsätze enthalten, sind einzeln zu beziehen vom Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

Zeitgenossen mehr wehe tun oder die Ruhe Verstorbener im Grabe zu stören geeignet wären, hingegen interessant genug erscheinen, um neues Licht auf die Persönlichkeit so mancher Berühmtheit unserer Zeit zu werfen. Dazu gehört vor allem das, was Hohenlohe gelegentlich über seine Begegnungen mit Richard Wagner und seine Beziehungen zu dem so stark an der politischen Bewegung vergangener Tage beteiligten Schöpfer des Musikdramas niedergeschrieben hat.

Zum erstenmal erwähnt Fürst Hohenlohe des Dichterkomponisten in seinem sogenannten „Journal“ unter dem 7. Juni 1866, als es sich um seine eventuelle Berufung in das bayrische Ministerium handelte. Wagner war damals eine in Bayern noch ungern gesehene Persönlichkeit und verbrachte in angestrengter Arbeit seine Tage in der Schweiz, nicht ohne indessen mit dem ihn hochschätzenden König Ludwig II. Fühlung zu behalten. Zu dieser Zeit schreibt Hohenlohe: „Berchtold erzählte mir, es gehe das Gerücht, ich hätte mich mit der Fortschrittspartei, Barth und Völk verständigt, und diese wolle den König zu sich herüberziehen, Wagner zurückrufen lassen und mich dann zu ihrem Ministerkandidaten machen. Ich komme sehr unschuldig zu der Ehre.“ ... Am 5. Juli 1866 äußert Hohenlohe alsdann, zwei Tage nach der Schlacht von Königgrätz, als man in München daran dachte, ihm das Portefeuille des Kultusministers zu übertragen: „Jemand, der nicht ohne Einfluß ist, hat die Idee gehabt, mich zum Kultusminister in Vorschlag zu bringen, er hat mich vorher fragen lassen. Ich habe aber gedankt, da ich erstens jetzt nicht Minister werden will, zweitens nicht mit diesen Kollegen und drittens nicht Kultusminister, wo ich mich vor Intrigen aller Arten nicht mehr retten könnte. Dazu kommt, daß das Kultusministerium die Musikanstalten unter sich hat, wo ich dann noch das Vergnügen hätte, mit Richard Wagner usw. in Konflikt zu kommen. Ich wäre da wie verraten und verkauft.“

Zu dieser Zeit war Richard Wagner also, wie man deutlich ersieht, eine Macht am Münchner Hofe, mit der man stark zu rechnen hatte. Unter dem 3. November 1866, als Hohenlohe in optima forma vom König durch Graf Holnstein die Ministerpräsidentschaft angetragen wurde, heißt es: „Zudem kann ich mir nicht verhehlen, daß allen Mitteilungen Holnsteins zufolge der Wunsch des Königs, mich zum Minister zu haben, aus seiner Passion für Wagner hervorgeht.“ In einem Briefe vom 17. Januar 1867 (veröffentlicht in Nr. 574 der „Münchener Neuesten Nachrichten“ vom 8. Dezember 1904) nahm Richard Wagner in der Tat für sich die Ehre in Anspruch, dem König Ludwig II. zuerst den Rat erteilt zu haben, sich dem Fürsten Hohenlohe anzuvertrauen und seinen Rat einzuholen.

„Der König,“ fährt Hohenlohe fort, „erinnert sich, daß ich einmal die Entfernung Wagners als etwas Unnötiges bezeichnet habe, und hofft, daß ich ihm die Rückkehr Wagners ermöglichen würde. Ein Wagner-Ministerium zu bilden, dazu habe ich aber keine Lust, wenn ich auch die Rückkehr Wagners später für kein besonderes Unglück halte ...“

Als hierauf im Dezember 1866 Lutz abermals mit Hohenlohe wegen seines Eintrittes ins Kabinett unterhandelte und dieser seine Bedenken über die etwaigen anderen Kabinettsmitglieder und der in seinem Schreiben an den König darzulegenden Bedingungen äußerte, erwiderte Lutz: „Wegen Wagner möge Hohenlohe nichts erwähnen, er werde jedenfalls nicht vor dem Frühjahr zurückkommen.“

So war es auch. Fürst Hohenlohe hatte am 31. Dezember 1866 eben das Ministerium übernommen, als Richard Wagner kaum ein Vierteljahr später sich in München wieder präsentierte und nicht versäumte, den Fürsten alsbald aufzusuchen, um ihn für sich zu gewinnen. Die Aufzeichnungen Hohenlohes über diese Zusammenkunft — sie datieren vom 12. März 1867 — sind hochinteressant und beleuchten vornehmlich das freundschaftliche Verhältnis zwischen König Ludwig II. und Richard Wagner. Auf der anderen Seite ist es amüsant zu lesen, wie der Diplomat den als Politiker so unbequemen Dichterkomponisten und Günstling des Königs zu nehmen versteht. — Hohenlohe schreibt:

„Nachdem sich Wagner vorgestern bei mir angemeldet, nachher aber wieder entschuldigt hatte, da er krank geworden war, schrieb ich ihm heute, um ihn abends zu mir zu bitten. Er kam um halb sieben. Anfangs war er etwas befangen, sprach von allgemeinen Dingen und entschuldigte sich, daß er überhaupt eigentlich kein Recht habe, zu mir zu kommen. Ich setzte ihn in eine behaglichere Stimmung, indem ich ihm sagte, wir hätten zwei Vereinigungspunkte, wir seien von derselben Partei gehaßt und einig in gleicher Verehrung für den König. Darauf wurde er mitteilender, sprach von der Art, wie man den König behandelt und gequält habe, so daß er zweimal ihm geschrieben habe, er würde abdanken, erzählte unter Beteuerungen, daß er sich damit nicht rühmen wolle, daß er mich dem König als Minister empfohlen habe; dann kam er auf die Aufgabe Bayerns als ein deutscher Staat, dessen Bevölkerung die Gewandtheit der Franken mit der Phantasie der Schwaben und der Naturkraft der Bayern vereinige, daß der König der Mann sei, diesen deutschen Staat zu regieren und das Ideal des Deutschtums zu verwirklichen, kam dann auf seine Kunstrichtung zu sprechen, auf seine hiesigen (Münchner) Erfahrungen, auf seine Pläne mit der Einrichtung einer Kunstschule, auf die Hindernisse, die ihm in den Weg gelegt worden seien und endlich auf das Kabinett. Dazwischen sprach er von der Notwendigkeit, daß ich im Ministerium bleibe, worauf ich ihm erwiderte, daß dies nicht von mir abhinge. Ich könne nicht dafür einstehen, daß man nicht das Vertrauen des Königs in mich untergrabe, und sei dessen um so weniger sicher, als der König nach der Tradition des Königlichen Hauses nicht direkt, sondern nur durch das Kabinett mit mir verkehre. Er sagte nun, daß dies nicht so bleiben könne, worauf ich ihn darauf aufmerksam machte, daß es sehr gefährlich sei, sich mit dem Kabinett in einen Kampf einzulassen, er wisse das am besten. Mein politisches Programm erwähnte er, worauf ich auf einige Einzelheiten noch einging. Schließlich sprach er noch die Hoffnung aus, daß der König nie das Vertrauen in mich verlieren würde.“

Wie es scheint, hatte diese Unterredung insofern eine dem Fürsten Hohenlohe willkommene Folge, als der König wiederholt nunmehr direkt mit ihm mündlich verkehrte. Das geschah auch am Tage der Fronleichnamsprozession 1868. Bei dieser Audienz brachte der König, wie Hohenlohe erzählt, das Gespräch auch auf die „Meistersinger“, die am 21. Juni aufgeführt werden sollten, auf Wagner und Frau von Bülow. Wie sich der König über die Genannten aber ausgesprochen, darüber schweigt Hohenlohe leider.

Noch einmal, am 7. Juni 1869, spricht Hohenlohe in seinen Denkwürdigkeiten von Wagner gelegentlich eines in Potsdam stattgehabten Diners an der königlichen Tafel. Prinz Georg von Preußen, der dem Fürsten zur Seite saß, hatte das Gespräch auf die Person des Komponisten gelenkt; wir erfahren aber nicht, wie man hierbei über Wagner urteilte.

Alles in allem geht aus dem, was Hohenlohe über seine Begegnungen mit Wagner zu sagen für gut fand, hervor, daß er für ihn lediglich eine Figur auf dem politischen Schachbrett Bayerns darstellte, seine musikalische Bedeutung aber von ihm um so weniger gewürdigt werden konnte, als Hohenlohe zwar im Leben ein ganz tüchtiger Diplomat war, nachträglich aber sich beim Memoirenschreiben als „schlechter Musikant“ erwiesen hat, dem es auf eine Handvoll Dissonanzen nicht ankam.

Canstatt.

„Moloch.“

Musikdrama in drei Akten von **Max Schillings**.

Dichtung nach Hebbels gleichnamigem Fragment von **Emil Gerhäuser**.

(Uraufführung in der Dresdner Hofoper am Sonnabend, 8. Dez. 1906.)

Genau ein Jahr nach der Uraufführung der „Salome“ von Richard Strauß, am gleichen Tage brachte die Hofoper in Dresden ein neues Werk zur Uraufführung, dem zwar nicht von vornherein der Stempel der Sensation anhaftete, das aber nicht minder, schon wegen des Hebbelschen Stoffes, dann aber auch wegen seiner Schöpfer bedeutendes Interesse erregte und als Ereignis der Saison angesehen wurde. Nach dem ersten Akte verhielt sich die Zuhörerschaft abwartend, trotzdem einige markante Stellen der Musik spontane Wirkung ausübten; nach dem zweiten, in den Perrons Gestaltungskunst mächtig eingriff, erscholl anhaltender Beifall, und nach dem dritten, dessen blühende Klangbilder die überwiegende düstere Stimmung der beiden vorhergehenden Akte weit überstrahlten, war der Erfolg siegreich entschieden. Emil Gerhäuser ist bei der Umdichtung des „Moloch“ mit großer Gewissenhaftigkeit und künstlerischem Ernste zu Werke gegangen. In einem Briefe an den Unterzeichneten schreibt der Dichter, den man bisher nur als Heldentenor kannte, u. a. folgendes: „Als ich auf das riesengroße, zweiaktige Fragment Hebbels stieß, war ich von der Gewalt der Idee fieberisch erregt. Ich fand, daß der Stoff nach Musik schreie und sich auch nur im musikalischen Drama lösen lasse. Der Moloch erschien mir dabei als das Symbol des starren, machthungrigen Dogmas, und Teut als Verkörperung innerer Religiosität. Aus Hebbels Briefen ist bekannt geworden, daß er selbst an eine musikalische Bearbeitung des „Moloch“ gedacht hat. Ich teilte den Stoff meinem langjährigen Freunde Max Schillings mit, welcher ebenfalls von ihm auf das äußerste hingerissen war. Zögernd ging ich an die Arbeit, um die Dichtung für das musikalische Drama umzugießen und — weiterzuführen. Im Juli 1902 brachte ich Schillings den ersten Entwurf: in 3 Akten. Von da bis zur Vollendung der Komposition sind 4 Jahre verflossen. Wir haben den ganzen Plan des musikalischen Dramas zusammen durchgearbeitet, die Anlage jeder einzelnen Szene genau geprüft, oftmals geändert und in die endgültige Fassung gebracht. Wir haben den Dialog in die knappste Form zu gießen versucht, wobei ich willig jeden Gedanken, jedes Wort geopfert habe, das den Intentionen des Musikers nicht entsprach, oder den Gang der Handlung hätte aufhalten können. Der Dramatiker hat für die Handlung einen festen Aufbau zu schaffen, der auf die individuelle Begabung des Komponisten überall Bedacht nimmt. Nicht die Eitelkeit des Architekten für eine möglichst glänzende Fassade, sondern das Behagen des Bauherrn, der in dem Hause wohnen will, soll den leitenden Gedanken bilden. Und so muß der Textdichter gewissermaßen zum Diener des Musikers werden; nur dann kann ein organisches Kunstwerk entstehen.“

Gewiß sind diese Worte kein leerer Schall. Emil Gerhäuser schrieb sie in der freudigen Erinnerung an die von Schaffenslust und Fleiß erfüllte Arbeitszeit. Er hielt sich bei der Umdichtung zu-

nächst an das Hebbelsche Fragment, das er für seine Zwecke neu formte. Er ließ das Nebensächliche weg und berücksichtigte dabei alle Einzelzüge, die Hebbel in seinen Briefen in bezug auf „Moloch“ und seine Vollendung niedergelegt, und nicht zuletzt die Bemerkungen aus den von Emil Kuh aufgezeichneten Gesprächen mit dem Dichter; namentlich in bezug auf den Einzug und die Segnungen der Kultur nach dem Vorbilde des Schillerschen Gedichtes „Das Eleusische Fest“ (übrigens als Melodram eine der eindringlichsten und wirksamsten Kompositionen von Max Schillings). Den Schluß hat Gerhäuser anders gestaltet, auch die Figur des Teut mehr in den Vordergrund der Handlung gestellt. Der Neudichter hat den packenden al fresco-Stil und die urwüchsige Kraft der Sprache Hebbels nicht zu erreichen vermocht, aber das war wohl auch nach dem Vorhergesagten nicht seine Absicht, er wollte mit seiner Arbeit zurücktreten hinter der Tondichtung seines Freundes, die ja beim Musikdrama zum letzten Ende auch die Hauptsache bleiben muß. In dem oben erwähnten Briefe heißt es in bezug auf die gemeinsame Arbeit: „Der höchste Lohn unserer Freundschaft scheint mir, daß sie auf solche Weise fruchtbar werden durfte.“ Gerhäusers Verdienst und seine hohe Bewertung als Textdichter bleiben trotz seiner Bescheidenheit bestehen.

Die Handlung des Musikdramas führt uns an das Felsengestade einer Halbinsel des Nordmeeres (Hiddensee?), in das sagenvolle Königreich Thule, etwa anderthalb Jahrhundert vor Christo, nach der Zerstörung Karthagos durch die Römer. Der Moloch-Priester Hiram hat das Riesengötzenbild zu Schiff nach Thule gebracht und dort auf einem Felsenvorsprung aufgestellt. In einem langen Monolog (bei Hebbel: Dialog mit Rhamnit, den Hiram, weil er sein Mitwisser ist, erdolcht) kennzeichnet der Moloch-Priester seine Absichten:

„Du Eisenklumpen, wie du dräust
Am Weihestein des starken Volks,
Moloch, einst mein Gott, nun Knecht!
Heut' lohnst du mir, daß übers Meer
Ich dich entführt in jener Nacht,
Wo's Tag ward, eh' die Sonne stieg,
Wo tausend Opfer deines Rachens
In Flammen schrieen: „Moloch, hilf,
Entreiß Karthago den Klauen Roms!“
Doch du standst stumm, Karthago sank. —
Da kannt' ich dich, ohnmächtig Bild,
Da war mein wilder Plan gefaßt:
Noch herrscht im Lande Teuts kein Gott,
Nur wirre Ahnung füllt die Seelen,
Dunkle Sagen gehen um, in Einsamkeit und Donnerrollen,
In Schrecken, Sturm und Not werd' einst ein Gott
Vom Himmel niedersteigen. — Da stehst nun du,
Der Gott erschien. Als meiner Rache Knecht hier büße,
Was an Karthago du verbrachst.
Dies Volk zwingst du zu meinen Füßen,
Des wilder Kraft das Ziel ich weise.
Ein Götze macht Hiram zum Gott.
Dann zittre, Welt! Vom Norden braust der Sturm
In Romas bleiche Mauern. Den Tiber tränk' ich mit Blut,
Die Flamme rast in trunknem Wüten;
Karthagos Rächer schürt die Glut,
In Trümmer stürzt das Kapitol:
Dort soll zum Hohn dann Moloch thronen!“

In dem Königssohne Teut, einem schwärmerisch veranlagten Jünglinge von der Art der „reinen Toren“, ersteht Hiram gar bald ein schwärmerischer Anhänger, der sich gegen seinen Vater auflehnt und von diesem fordert, daß er sein Königsschwert zu Füßen Molochs lege. Vater und Sohn ringen miteinander, der König fällt und bleibt eine Weile ohnmächtig liegen. Mit Schrecken erwacht er.

„Ha, besiegt von meinem Sohn! —
Im Totental scheid' ich vom Lichte mich,
Doch aus der Höhle nächt'ger Qual
Schreit' ich zur Rache einst an Dir.“

Mit dem Könige verbannt sich Theoda, die Jugendgespielin Teuts, die den Geliebten umsonst warnt. Teuts Mutter Velleda, eine phantastische Natur und nicht ohne Schuld, daß der Sohn zu einem Träumer ward, sieht im „Moloch“ ein Schreckbild. Um ihren Wahnvorstellungen zu entgehen, stürzt sich Velleda ins Meer. Der Tod der Mutter geht Teut nahe, doch Hiram zerstört seine Bedenken:

„Werd' kalt und hart in Not und Graus!
Das Herz ist ein Geschwür vom Weib her —
Moloch, brenn' es aus!“

Hiram ist bald am Ziele seiner Wünsche. Er hat die Wälder ausgerodet und dem Volke die Segnungen der Kultur gebracht. Das Volk jubelt bei dem Erntefeste, das den dritten Akt in festlicher Freude einleitet. Hiram schildert nun den Siegeszug nach Rom in leuchtenden Farben. Teut soll der Führer sein. „Nach Süden, auf ins Sonnenland!“ Mit Morgengrauen will man auf den neuerbauten Schiffen in See gehen. Der Abend dämmert herauf. Hiram hat ein Verbot erlassen, daß niemand den Hain während der Nacht betreten dürfe, er werde dem sicheren Tode verfallen. Da naht Teut. Ringsum feierliche Stille: „Am Todeshain hüt' ich das Tor, wer will dem Sinn Erleuchtung geben?“ Theoda streift vorbei, auf der Jagd nach einem jungen Reh. Hirams Mahnung erfüllt sich weder an Teut noch an Theoda, die über die Verwunderung des blind gehorsamen Fanatikers in ein befreiendes Lachen ausbricht, an dem der reine Tor zum Wissenden wird. „Ja, Hiram log.“ Theoda jubelt: „Mein Teut, nun bist du heimgekehrt, du wirst des Vaters Leiden enden!“ Große Liebesszene. Glücklich eilt Theoda von dannen, den König herbeizuholen. Teut weckt Hiram auf und zeiht ihn offen des Betrugs. In dem Kampfe zwischen beiden bleibt Teut Sieger, Hiram stürzt sich ins Meer. Freudig will Teut dem Volke die wiedererrungene Freiheit verkünden, doch die Menge ist bereits ganz im Banne Hirams. Schon will sie an Teut Rache nehmen, da naht Wolf, des Königs getreuer Knappe; er trifft Teut zu Tode. Zu spät erscheint der König mit Theoda. Und nun folgt die poetische Schlußszene: Theoda schmückt den toten Geliebten mit Blumen und Beeren und sinkt dann an der Leiche nieder.

Die Musik von Max Schillings stellt der Begabung des Komponisten der „Ingwelde“ wiederum das günstigste Zeugnis aus. Schillings ist ein Stimmungsmaler, ein Orchesterkolorist, der alle erdenklichen Farben auf seiner Palette hat und sie in klingendes, blühendes Leben umzusetzen weiß. Nur verfällt er leicht in den Fehler, zuviel des Guten zu tun, und die Charakterisierung zu weit zu treiben, auch gefällt er sich bisweilen in abgebrochener Ausdrucksweise, die den Tonfluß hemmt und die Freude am Melos, die sonst bei Schillings glücklicherweise vorherrscht, beeinträchtigt, wenn nicht gar zerstört. Der Komponist hat sich in die Ideenwelt des Hebbel-Gerhäuserschen Musikdramas mit Liebe versenkt und für die wechselvollen Momente und die verschiedenartigen Charaktere prägnante Themen (vgl. die Notenbeispiele) gefunden, die sich motivisch im Sinne Wagners durch das Werk hindurchziehen und beinahe zu häufig anklingen, sobald die Situation oder ein Wort Veranlassung bietet. Was Gerhäuser in seinem mitgeteilten Briefe besonders hervorhebt, trifft nicht ganz zu, wenn man Dichtung und Musik **szenisch** auf sich wirken läßt. Es sind Längen und tote Stellen in dem Werke vorhanden, und die Eliminierung dieser Musikabschnitte könnte der Gesamtwirkung des „Moloch“ nur förderlich sein. In der ersten Wiederholung des „Moloch“, die wegen der „Ring“-Aufführung erst am 17. Dezember stattfinden konnte, waren einige bemerkenswerte Kürzungen und Aenderungen vorgenommen worden, aber manche Szene könnte noch eine prägnantere Fassung vertragen.

Von besonderer Schönheit sind der Monolog Hirams, die Duoszene zwischen Teut und Theoda, ihre Liebesszene im letzten Akte, hier auch die Mondschein-Stimmung und die musikalische Illustration des Eintritts der heraufdämmernden Nacht, sowie der Erntefest-Chor. Dann die Moloch-Hymne und das zweite Finale. Das Fremdartige in der Person des Hiram, wie in seiner neuen Lehre und der von ihm eingeführten südländischen Kultur ist musikalisch treffend charakterisiert. Das schaurige Todeshain-Motiv mit den beiden aufeinander folgenden Molldreiklängen, die nach dem musikalischen „Adam Riese“ eigentlich verboten sind und dieses Verbot auch selbst illustrieren, zählt zu den feinsten Zügen der Musik. Die Singstimmen sind nicht immer günstig behandelt, ein Umstand, der bei dem als Lyriker besonders geschätzten Schillings auffällt. Auch mit der Deklamation ließe sich an einigen Stellen rechten. Die Instrumentation verrät den kundigen Meister. Manche Härten finden sich vor, auch brutale Gewaltausbrüche, aber daneben berückender Klangzauber, leuchtende Farbentöne und bukolisch-einfache Melodik.

Die Aufführung war mit großer Sorgfalt vorbereitet, glänzend ausgestattet, und in fast allen Partien vorzüglich besetzt. Für den jugendlichen Schwärmer Teut ist Dr. **Alfred v. Bary** wie geschaffen, und der Theoda lieh Frau **Annie Krull** Liebreiz, Anmut und wo es sein mußte, auch Trotz. Selten hat Dr. v. Bary so schön gesungen, wie in der Generalprobe und Uraufführung des „Moloch.“ Ganz ausgezeichnet war **Karl Perron** als König, nicht minder Fräulein **v. Chavanne** als Velleda und Herr **Plaschke** als Wolf. Den Hiram sang **Karl Scheidemantel**. Der anstrengenden Partie, in der die hohe Baritonlage dominiert, wurde der Künstler in der Uraufführung gesanglich mehr, als darstellerisch gerecht. Zwar hatte er den Methusalem-Greis der Generalprobe in der Uraufführung etwas abgemildert, allein statt des Uebermaßes an Pathos hätte der Künstler mehr auf das Verschlagene und Dämonische, um nicht zu sagen Diabolische im Charakter des Hiram Bezug nehmen müssen. In der zweiten Aufführung erschien Herr Scheidemantel in weit jüngerer und damit wirksamerer Maske. Die Tracht wirkte günstiger, ebenso der Umstand, daß der Sänger auf den hohen Kothurn verzichtete. Auch dadurch, daß die Stirn diesmal freier war, war ein belebteres Mienenspiel möglich. Kurz, manche Szenen wurden dadurch in eine neue Beleuchtung gerückt, die den Intentionen der Autoren besser entsprach, als die frühere Auffassung. So an der wichtigen Stelle im zweiten Akte: „Jetzt bin ich Herr!“

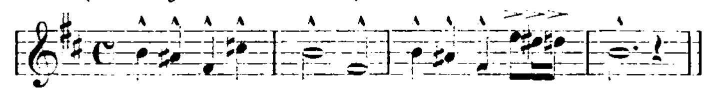
Eine ganz hervorragende Leistung bot der **Hofopern-Chor**, dem ziemlich umfangreiche und schwierige Aufgaben zufallen. Hier hatte sich Herr **Fritz v. Schreiner**, unser langjähriger Chordirektor, wieder glänzend bewährt. Das gleiche Lob gebührt der Königl. Kapelle unter der Leitung des Herrn Generalmusikdirektor **Ernst v. Schuch**, der trotz seiner soeben vollendeten 60 Jahre wie ein Jüngling den Dirigentenstab schwingt und den Kontakt zwischen „oben“ und „unten“ im Opernhause, wie wenige seiner Kollegen herzustellen und zu behalten versteht. Ueber den Erfolg des „Moloch“ ist eingangs berichtet. Diese „Uraufführung“ hatte wiederum zahlreiche auswärtige Kritiker, darunter Oskar Merz

(München), Prof. Bie (Berlin), Paul Mittmann (Breslau), R. Freih. Procházka (Prag) und viele Komponisten (Richard Strauß, Humperdinck, Sommer usw.) nach Dresden gelockt und die Augen der musikalischen Welt erneut auf das Semper-Haus in unsrer herrlich schönen, von keiner andern deutschen Stadt an landschaftlichem Reiz übertroffenen Residenz gelenkt. **Heinr. Platzbecker.**

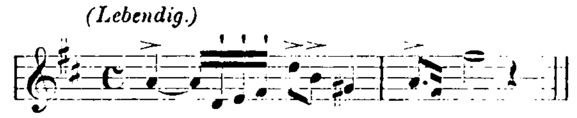
* * *

„Moloch“-Motive.

1. Moloch-Motiv.



2. Motiv des jungen Teut.



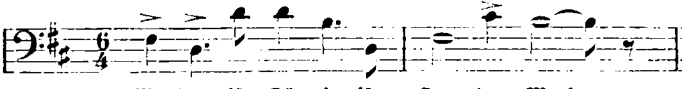
3. Theodas Lockruf.



4. Andere Motive der Theoda.



5. Moloch-Hymne (Hiram).



6. Motiv Hirams.



7. Velleda-Motiv.



8. Motiv des Königs.



9. Motiv Wolfs.



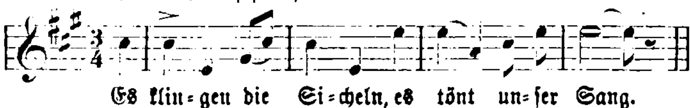
10. Motiv eines kolossal gesteigerten Ensembles nach dem Kampfe zwischen Teut und seinem Vater, dem König.



11. Todeshain-Motiv.



12. Motiv des Erntefest-Chores.





Düsseldorf. Viel Konzerte, aber wenig bleibende Eindrücke! Das ist das Ergebnis der dieswinterlichen öffentlichen Musikpflege, falls die kommenden Monate nicht einen bedeutenden Aufschwung hinsichtlich der Qualität der Darbietungen zeitigen. Dem ersten Musikvereinskonzerte verlieh Willy Burmesters abgeklärtes Violinspiel einige Bedeutung, während Prof. Buths die Manfred-Symphonie von Tschaikowsky als Neuheit erfolgreich dirigierte und der „Liebesfeier“ von Mosbacher (über die wir schon neulich berichteten) zur Uraufführung verhalf. Das zweite Konzert enthielt nur Schumanns „Paradies und Peri“, dafür leistete sich der erste Verein der Stadt anläßlich eines Kammermusikabends (leider im viel zu großen Kaisersaale) das interessante Gastspiel der Société des Instruments anciens aus Paris. Bedeutsam trat der Gesangverein unter Leitung seines neuen Chormeisters Walter La Porte mit der schwungvollen, fein ausgearbeiteten Wiedergabe des Verdischen Requiems vor die Oeffentlichkeit. Als Solisten betätigten sich Hedwig Kaufmann (Berlin), Elisabeth Diergardt (Düsseldorf), Hugo Heydenbluth (Weimar), Otto Süsse (Wiesbaden). Die rheinische Pianistin Anna Haasters-Zinkeisen gab ihr erstes Konzert mit großzügigen Beethoven-Interpretationen und unter Mitwirkung von Prof. Messchaert. Der erste Quartettabend des hiesigen Kammermusikvereins unter Vorsitz von Konzertmeister Julius Röntgen galt der Einführung des Pianisten Emil Eckert, der im Klavierpart des Dvořák-Quintettes in A dur schätzenswerte Künstlereigenschaften offenbarte. Von anderen vereinzelten Unternehmungen sei der wenig befriedigende Kompositionsabend von Henri Marteau erwähnt, an dem sich die Dortmunder Quartettisten Schmidt-Reinecke, Ad. Börsken, E. Cahnbley unter Führung des Geiger-Komponisten vergeblich bemühten, dessen Streichtrio op. 12 (f moll), Streichquartett op. 9 (D dur)

trotz besten Spieles genußbietend vorzuführen. Auch Frau Cahnbley-Hinken ersang sich mit acht Liedern mit Streichquartettbegleitung nur eine mäßige Anteilnahme. Ein anregender Klavierabend von E. v. Dohnányi gipfelte in der herrlichen Wiedergabe des Schumannschen Karnevals (op. 9). Fünf mit zunehmendem Erfolge absolvierte Recitals des Chopinspielers Raoul von Koczalski, endlich das Konzert von Elvira Schmuckler, ein Auftreten Mischa Elmans verdienen noch hervorgehoben zu werden. — Ein umfassender Umbau des Bühnenhauses ließ die Opernsaison später wie üblich mit einer glänzenden Aufführung der Meistersinger beginnen. Neben den bekannten Repertoirewerken wurde das neu einstudierte Goldene Kreuz von Brüll glanzvoll gegeben, Samson und Delila von Saint-Saëns mit Miller und Anna Kettner als Titelhelden prachtvoll herausgestellt. Auch „Flauto solo" von d'Albert hielt seinen Einzug in Düsseldorf; Olga Lenk enthusiasmierte das Publikum als Aïda. Neben Alfred Fröhlich begann Hans Schilling-Ziemssen seine Kapellmeistertätigkeit an der Oper in vielversprechendster Weise. Zur Uraufführung gelangte endlich am 14. November „Moïna", lyrisches Drama von Louis Gallet, Musik von I. De Lara. Die Handlung spielt in Irland 1796. General Hoche ist mit 18000 Franzosen in See gegangen zur Unterstützung des Aufstandes Irlands gegen England. Die Flotte wird jedoch von Seestürmen zerstreut und infolgedessen scheitert das Unternehmen. Patrik, der Anführer der Iren, wird vom Sheriff, der von dem Nahen der französischen Flotte Kunde erhielt, verfolgt und gerade, als er zur Trauung mit Moïna in der Kirche weilt, dort von englischen Soldaten eingeschlossen. Pater Daniel rettet den Vaterlandsfreund, indem er ihn als Dekan verkleidet und dann mit ihm die Kirche verläßt. Nun findet Patrik mit Hilfe des alten Kormack unweit Moïnas Hütte, auf der Insel Valentia, ein sicheres Versteck. Kapitän Lyonel ist jedoch dem Flüchtling auf den Fersen und landet mit seinen Truppen. Schon längst sterblich in Moïna verliebt, bestürmt er die Einsame, seinen Wünschen zu entsprechen, andernfalls würde er ihren Gatten verderben. Er schleppt die geängstigte junge Frau in einen Nachen und wird dort von der Verzweifelnden erstochen. Moïna stößt das Boot mit der Leiche vom Ufer ab und sinkt, betäubt von dem Erlebten, vor ihrer Hütte in des herbeigeeilten Gatten Arme. So werden beide von den Feinden überrascht und fallen unter deren Kugeln. Zu dieser sehr bühnenwirksam hergerichteten Tragödie hat I. De Lara nun eine durch frische Erfindung und viel Temperament für sich einnehmende Musik geschrieben. Am besten sind die lyrischen Episoden geraten; auch die erotische Stimmung liegt dem Talente des Komponisten sehr gut. In solchen Szenen malt das Orchester anschaulich und in weniger sorgfältig gewählten als kräftigen Farben. Diese Eigenschaften verleihen dem Werke eine gewisse Ursprünglichkeit, obgleich Originalität in Ausdruck und Empfinden wenig hervortritt. Die Aufführung unter Leitung von Hans Schilling-Ziemssen hinterließ den besten Eindruck. Frau von Hübbenat gab die Titelrolle, William Miller den Patrik; Waschow war ein guter Lyonel, Gustav Schützendorf ein überzeugender Kormack. Die Aufnahme des Werkes vor ausverkauftem Hause war außerordentlich begeistert. Autor, Regisseur, Kapellmeister wurden mit den Darstellern durch öfteren Hervorruf ausgezeichnet. A. Eccarius-Sieber.

München. In sehr gewichtiger Weise hat die heurige Konzertsaison mit dem ersten Abend der musikalischen Akademie eingesetzt, der uns Anton Bruckners fmoll-Messe und damit zum ersten Male die Bekanntschaft des Wiener Meisters als Messenkomponist überhaupt vermittelte. Das in seiner Gesamterscheinung ungemein machtvoll, in einer Anzahl von Einzelzügen in imponierender Größe sich gebende, Eindrücke von ebensolcher Stärke und Unmittelbarkeit wie reicher Schönheit aufweisende Werk, aus dem bei allem Aufwand an Mitteln überall die tiefe Wahrheit und Echtheit des Empfindens seines Schöpfers in überzeugender Sprache uns deutlich werden, fand durch Felix Mottl, das Hoforchester und den aus Lehrergesangverein und Lehrerinnensingchor gebildeten ganz imposanten Chor, durch dessen dauernde Angliederung an die großen Veranstaltungen der Akademie nunmehr ein beträchtlicher Schritt vorwärts und aus unseren bisher recht mißlichen Chorverhältnissen heraus gemacht worden ist, eine glänzende Ausführung. Wie hier, so erzielte das Werk Bruckners auch bei einer späteren Wiederholung in einem Konzert des Lehrergesangvereins große und tiefe Wirkung. Ebenfalls ein Ereignis der Saison war die die Akademie erfolgte hiesige Erstaufführung von Max Regers „Serenade für Orchester". Verspürte man dabei auch keine sensationelle Spannung, wie bei der Sinfonietta, so gab's doch bei der Hörermehrheit dieselbe angenehme Ueberraschung, wie anderwärts, über die Klarheit und Faßlichkeit dieses, ungeachtet einiger Längen und einer gewissen Gleichfarbigkeit doch als Ganzes vortrefflich wirkenden und klingenden Werkes. Des weiteren leistete man sich im Odeon gelegentlich auch das Vergnügen, mit einer Aufführung von Beethovens „Schlacht bei Vittoria" dem Publikum eine Kuriosität zu bieten. — Zu den Sensationen des Konzertlebens zählte die Vorführung von Gustav Mahlers sechster Symphonie durch den Komponisten selbst und das Kaim-Orchester. Die vielberufene Novität fand im allgemeinen eine ziemlich geteilte Aufnahme, sobald man neben den Beifallskundgebungen auch die mündlichen Aeußerungen zahlreicher Musikfreunde mit in Betracht zieht. Immer allgemeiner scheint doch, nach gewiß nicht oberflächlicher Erwägung des Für und Wider bei jedem neuen Mahlerschen Werke, die Erkenntnis Platz greifen zu wollen, daß seine Manier eben — Manier ist, und daß sich ihre Hervorbringungen heute, trotz des enormen technischen Könnens, stark in der Dekadenz befinden. Diese Empfindung konnten viele schlechterdings nicht los werden. Das bewußte Trachten Mahlers nach bisher nicht dagewesenen Effekten und Effektmitteln, eben um des bloßen Effektes willen, tritt allgemach doch immer unverhüllter hervor, fördert aber doch im Grunde immer das nämliche Gesamtergebnis oder, noch schlimmer, immer blasser wirkende Abbilder des Früheren zutage. Die Symphonie wurde übrigens ebenfalls bald wiederholt, und zwar in einem der in diesem Winter unter Bernhard Stavenhagens rühriger Leitung stehenden Volkssymphoniekonzerte. — In den Kaim-Konzerten lernte man unter Schnéevoigts Leitung erstmalig Tschaikowskys „Manfred"-Symphonie kennen, deren positiver musikalischer Gehalt vielfach in direkt umgekehrtem Verhältnis zu ihrer Ausdehnung steht. Dieser stellenweise auch ein bißchen russifizierte Manfred zeigt seine verhältnismäßig besten Seiten in den beiden Ecksätzen des Werkes, während die Mittelsätze recht schwacher Tschaikowsky und in ihrer Melodie zum Teil auch billigste musikalische Ware sind. — Der holländische Dirigent Jan Ingenhoven führte uns in einem Orchesterkonzert u. a. auch wieder einiges von seinen komponierenden Landsleuten vor. An Gewinn kam dabei für den Hörer freilich kaum viel heraus. Als der relativ interessanteste und begabteste von den Holländern erwies sich A. Diepenbrock mit einer freilich stark in die Breite gehenden Orchesterdichtung „Im großen Schweigen", bei der auch die Qualifikation des Nietzscheschen Vorwurfs zur Vertonung in einzelnen Stücken zum mindesten als anfechtbar gelten darf. — Das Münchener Streichquartett machte uns mit einem Quartett in emoll von Max Schillings bekannt, einem in jüngster Zeit vom Komponisten umgearbeiteten Jugendwerke, das mir, wie es jetzt vorliegt, als eine, in glatter Form, sicherer Faktur und gewandter und klangschöner Handhabung der Ausdrucksmittel sich präsentierende Arbeit bezeichnet wird, wie es gleichzeitig, ohne zwar eine thematisch schärfere Prägung zu zeigen, doch ausgesprochenes musikalisch poetisches Empfinden im allgemeinen aufweist. An dem von der nämlichen Kammermusikvereinigung zu Gehör gebrachten Quartett in dmoll von Hugo Kaun wird man die sehr geschickte Arbeit und ausgezeichnete klangliche Wirkung voll zu würdigen wissen, wenn man auch die musikalischen Gedanken des Werkes nicht immer gleich bewerten mag. — Von zwei für uns neuen Quartettgenossenschaften hat das Ahner-Quartett, mit Konzertmeister Bruno Ahner als Primarius, als eine weitere Vertretung des einheimischen Kammermusikspiels sehr günstig debütiert, während das Pariser Streichquartett uns Proben von einer vorzüglichen Pflege dieser Kunstgattung in der Seinestadt gab. Auch die „Böhmen" und die „Brüsseler" haben sich prompt wieder eingestellt. Erstere brachten an Stelle Nedbals in der Person Karl Herolds einen neuen, ebenfalls vortrefflichen Violaspieler mit. — Aus der Unzahl von Solistenkonzerten, dem Heer bekannter Größen und unbekannter Nichtgrößen sei u. a. des nach längerer Pause erfolgten Wiedererscheinens der Pianisten Ernst v. Dohnányi und Ferruccio Busoni sowie des Gesangmeisters Joh. Messchaert und ihres großen Erfolges nur kurz gedacht, von sonstigen Veranstaltungen um ihrer Eigenart willen der Rezitation der „Parsifal"-Dichtung Wagners, mit der Ernst v. Possarts Vortragskunst wieder einen Triumph feierte. — In der Oper bedeuteten die bisherigen Neuaufführungen eigentlich nur Schuldentilgungen an die vorige Spielzeit: d'Alberts kleines musikalisches Lustspiel „Flauto solo", das sich auch hier als „Etwas fürs Publikum" erwies, und Richard Straußens „Salome", bezüglich deren ich mich nach den mannigfach vorausgegangenen Berichten wohl darauf beschränken darf, den kolossalen Erfolg und die ausgezeichnete Wiedergabe zu konstatieren, sowie den mächtigen, fast atemversetzenden Eindruck, den dieses in seinen Wirkungen nach bestimmter Seite zum Teil einzig dastehende Werk hervorbrachte. Die beste Gelegenheit zur „Erholung" von diesen, manchen Leuten doch etwas unbequemen Nervenerschütterungen glaubte übrigens ein sehr großer Teil unseres Opernpublikums in der — Flotowschen „Martha" zu finden. Nein, nein es ist kein schlechter Witz! Die hier seit Menschengedenken nicht mehr gehörte Oper wurde bei ihrer Neueinstudierung von einem ausverkauftem Hause, bei einer allerdings sonst in unseren Opernaufführungen keineswegs immer anzutreffenden erstklassigen Besetzung, mit wahrem Enthusiasmus aufgenommen, dem sogar ein gewisser demonstrativer Beigeschmack nicht zu fehlen schien. In der Tat auch nicht übel! Arthur Hahn.

* * *

Paris. Die Opéra comique hat im November vorigen Jahres nicht weniger als zwei Uraufführungen und eine Novität herausgebracht, von denen aber nicht gerade behauptet werden darf, daß sie als „Succès" lange und anhaltend wirken werden. Wir möchten heute auf die Opern etwas näher eingehen. „La Princesse jaune" ist sozusagen keine eigentliche Neuheit; die Premiere fand am 12. Juni 1872 statt. Saint-Saëns schrieb diesen Einakter noch als junger Komponist. Doch war sein Werk so lange nicht auf der Bühne erschienen, daß es als Neuheit gelten kann. Gallet, der einst das Libretto schrieb, legte ihm folgende Handlung zugrunde: Cornélis, ein junger Holländer, ist in eine Porzellanstatuette, die eine japanische Prinzessin vorstellt, verliebt. Nach dem Genuß eines Zaubertrankes sieht er die Statuette sich beleben und erkennt nach dem Erwachen, daß dies holde lebende Wesen niemand anders ist als seine hübsche Cousine. Und zwar ist unser Holländer gar nicht böse, den Traum mit der reizenden Wirklichkeit vertauschen zu können. Saint-Saëns' Musik zu diesem, von

den deutschen Aufführungen her manchen Theaterbesuchern nicht unbekanntem Libretto ist sehr ansprechend und wurde auch vorzüglich interpretiert durch Frl. Vautrin und H. Devriès. Für den altersrüstigen Komponisten mußte es pikant sein, eines seiner frühesten Werke wieder auf der Bühne zu sehen und in moderner Beleuchtung auf den dramatischen Wert prüfen zu können. — Diesem Stücke folgte „Le Bonhomme Jadis“, Musik von Jaques-Dalcroze, das nicht sonderlich gefiel. Einmal ist das Libretto moderner Geistesrichtung nicht angepaßt und zweitens ist die Muse des schweizerischen Tondichters den Parisern offenbar doch zu urwüchsig und manchmal naiv erschienen. Das Publikum der Opéra comique gehört zu dem verwöhnteren, und zeigt sich jedenfalls für Werke größerer Tragweite mehr eingenommen. Die bedeutendsten Meister der in Betracht kommenden Kunstgattung haben da ein Niveau geschaffen, das Jaques-Dalcroze, diesem Werkchen nach zu urteilen, nicht zu erreichen vermag. Es gehört eben etwas mehr dazu, auf unser Pariser Publikum einen Reiz auszuüben, und Murgers seichte Idee war offenbar nicht geeignet, einen ernsten Musiker zu besonderen Leistungen anzuspornen. Wir hegen die Hoffnung, dem sonst sehr sympathischen Talente Jaques-Dalcrozes in einem größeren, ein endgültiges Urteil gestattenden Werk zu begegnen. — „Les Armaillis“ von Band Borh und Henri Cain, Musik von Gustave Doret, gehört zur Kategorie der modernen Schnellzug-Dramen. Auf einer Alp, allwo Hirten ihre Herden zur Weide fuhren, lernen wir zwei Burschen kennen: Köbi und Hansli. Wie gebührend sind beide in das hübsche Mödeli verliebt. Wenn auch Köbi ein kräftiger Geselle ist, der vorteilhaft vom schwachen Hansli absticht, so ist er doch nicht der Bevorzugte. Und als Mödeli ihrer Gesinnung insoweit Ausdruck verleiht, daß sie an Hansli ein Sträußchen sendet, kommt es zum unvermeidlichen Zweikampf. Köbi stürzt seinen Gegner in den Wildbach und begibt sich zum Tanz, in der Hoffnung, von seiner infolge der Tat auf ihm lastenden Vision befreit zu werden. Doch ist die Reue mächtiger als Wein und Tanz. Mitten im Saal stürzt er zu Boden und gewahrt in seinem Wahne das Gespenst Hanslis, das die Tat rächt. Herr Doret hat seine Partitur mit viel Geschick geschrieben. Wenn er sich auch der Volkslieder der Armaillis etwas zu reichlich bedient, so ist doch das Ganze sehr gut verfaßt, einzelne leidenschaftliche Szenen sind sogar vortrefflich geraten. Herr Dufranne, an der Opéra comique der Besten einer, interpretierte die Rolle des Köbi meisterhaft, Herr Devriès sang den Hansli vorzüglich. Herr Carré hatte die drei Stücke ausgezeichnet, wie immer, inszeniert. Diese erste Novitätenserie der Opéra comique war gewiß interessant, von einem durchschlagenden Erfolge kann aber nach keiner Seite hin die Rede sein.

Gaston Knosp.

Moskau. (Oper.) Allen Schichten der Gesellschaft stehen in unserer Stadt die Türen zur hohen Kunst der Musik offen! An zwei entlegenen Vierteln gehen Opernaufführungen fürs Volk vor sich: der Fabrikarbeiter, der Tagelöhner, der Kleinhändler, jeder sucht sich Erholung und Erfrischung ihres gedrückten Gemüts in den Theaterräumen. Die Wahl der Oper ist leider nicht allemal die richtige: „Afrikanerin“ und „Faust“ konnten unmöglich recht gewürdigt werden. Die russischen Opern dagegen rufen Enthusiasmus hervor. Das slawische Temperament läßt sich dann leicht zu brausenden Beifallsrufen hinreißen. Diesem Hang zur russischen Oper in den weniger gebildeten Kreisen geht auch die „Opern-Künstler-Gesellschaft“ im Theater Solodownikoff nach. Opern von Rimsky-Korsakoff, Tschaikowsky, Moussorgsky, Rubinstein stehen hier auf dem Programm. Als Neueinstudierung wurde jedoch Rossinis „Tell“ geboten. Die etwas veraltete Oper errang hier einen Beifall, der ihr jetzt wohl selten zuteil wird, was leicht mit der im Lande herrschenden Freiheitsstimmung zu erklären ist. Die Szene auf dem Rütli mit dem Eidschwur mußte auf laute Forderung des Publikums wiederholt (!) werden. Als Solistin ist Frl. Eichenwald (Sopran) als sehr bedeutend hervorzuheben. — An den Sonntagmorgen werden bei niedrigen Preisen im Theater Solodownikoff Opernvorstellungen gegeben, die sich des Besuches der Schuljugend erfreuen. Hoffentlich erhalten die jungen Schüler einige Aufklärung und Erstarkung ihres Geistes durch die Kunst und Musik und werden etwas vom politischen Wirrwarr abgelenkt. — Die Privat-Oper des Herrn Zimin im „Internationale“ genügt den Anforderungen derer, die die ausländischen Opern aufsuchen. „Poet Clement Marot“ (Messager) erlebte hier die erste Aufführung in Rußland. Ferner finden wir Hirschmanns „Roland“, Leoncavallos „Zaza“ usw. Tschaikowskys und Rimsky-Korsakoffs Opern werden dabei jedoch nicht vernachlässigt. Das Orchester steht unter der einsichtsvollen Leitung von Herrn Palitzin. Unter den Solisten zeichnen sich die Schwestern Christmann durch ihren künstlerischen Gesang, Frau Petrowa durch ihr dramatisches Kunstvermögen aus, das die Zuhörerschaft fesselt und hinreißt. — Diesen zwei Privatunternehmen schließt sich noch die Opéra Comique an, die in den eleganten Miniaturräumen des Theater Hirsch einen gefälligen Eindruck macht. Die Opern „Phryné“ (Saint-Saëns), „Le Caïd“ (Thomas), „Don Quichotte“ (Kienzl), die zur Aufführung kamen, deuten darauf hin, daß das Institut vielmehr eine „Opéra Lyrique“ zu nennen ist. Von den Solisten ist Frl. Iljisch als gute Sängerin zu bezeichnen. — Das herrliche Orchester der kaiserlichen Oper genügt den höheren Anforderungen der gebildeten Welt. Leider hat der begabte Musiker und Leiter Rachmaninoff seinen Posten als Dirigent verlassen. Herr Fedoroff ersetzte ihn in der ersten Zeit der Opernaufführungen der Saison, die sehr matt und flach ausfielen. Der geistvolle Gehalt fehlte, die Tempi waren oft vergriffen, keine Schwungkraft im Ganzen! Herr Suck aus der Provinz (Kieff) ist nun angelangt und hat das Dirigentenamt übernommen. Verdis „Aïda“ erfuhr eine selten schöne Wiedergabe und enthusiastische Ehrenbezeigungen wurden dem erfahrenen, geübten Orchesterdirigenten entgegengebracht! Die reich ausgestattete Inszenierung, die schönen Dekorationen im kaiserlichen Theater tragen viel zum harmonischen Gesamteindruck bei. Faszinierend wirken die Dekorationen zum „Dämon“ Rubinsteins, die reiche erhabene Poesie der Naturerscheinungen des Kaukasus voll vergegenwärtigend. Das Künstlerpersonal zählt gewählte Kräfte auf, darunter den großen Schaljapin und die reizende Neschdanowa, die der Zuhörerschaft höchste Kunstgenüsse vermitteln. Das kaiserliche Opernhaus ist auch immer stark besetzt, was nicht immer in den anderen Theaterräumen der Fall ist.

Ellen von Tideböhl.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Ueber die Bayreuther Bühnenfestspiele schreiben die „Münchner Neueste Nachrichten“: Es steht nunmehr fest, daß im Jahre 1907 Bayreuther Festspiele nicht stattfinden werden. Abgesehen von der gegenwärtigen Erkrankung von Frau Wagner ist auch im Gemeindehaushaltsetat für 1907 die Position für die Beleuchtung zum Wagner-Theater nicht vorhanden, und zwar, wie der Vorsitzende des Gemeindekollegiums bei der Etatsberatung bemerkte, weil 1907 keine Festspiele sind.

— Im Kölner Stadttheater hat der „Tannhäuser“ die zweihundertste Aufführung erlebt. Dort fand auch die Uraufführung der nachgelassenen dreiaktigen Oper „Gunlöd“ von Peter Cornelius statt. Der Dichterkomponist hinterließ das Werk in einem Skizzenfragment, das Waldemar v. Baußnern im Auftrage der Familie Cornelius ergänzt, bearbeitet und instrumentiert hat.

— Als Novitäten des Leipziger Stadttheaters werden angekündigt „Sibirien“ von Umberto Giordano, „Die Tänzerin“ von Artur Friedheim, „Die vier Grobiane“ von Wolf-Ferrari, „Messalina“ von Isidore de Lara, „Frithjof“ von Heinrich Zöllner und der Einakter „Das süße Gift“ von Albert Gorter.

— Viktor Hausmanns vieraktige Oper „Die Nazarener“ hat ihre Uraufführung im Braunschweiger Hoftheater erlebt.

— In Mannheim hat die Uraufführung des einaktigen lyrischen Dramas „Der Wanderer“ (Il Viandante) von Gustav Machi, Musik von Enrico Bossi, stattgefunden.

— Graf Geza Zichys Oper „Nemo“, deren Helden Rakoczy und der Schöpfer des Rakoczyliedes sind, hat im Breslauer Stadttheater die erste deutsche Aufführung erlebt. Der Komponist konnte wiederholten Hervorrufen Folge leisten.

— In Preßburg ist des ungarischen Komponisten Julius J. Major einaktige Oper „Lisbeth“ als Novität aufgeführt worden. Auch in Temesvar wird sie demnächst zur Aufführung gelangen.

— Internationale Operettenfestspiele veranstaltet die Intendanz des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters in der Zeit vom 16. Juli bis zum 1. September dieses Jahres im Hoftheater und Neuen Theater. Zwei deutsche und je eine spanische, französische, russische und englische Operette sollen in neuer Ausstattung und Inszenierung aufgeführt werden. — Wenn nur Mannheim nicht das gleiche Fiasko wie Frankfurt mit seinen Operettenfestspielen erlebt.

— Aus Budapest wird uns geschrieben: Nach der „Salome“ ist jetzt ein zweites Werk von Wilde vertont worden: eine Novelle „Der Geburtstag der Infantin“. Das Textbuch der neuen einaktigen Oper schrieb der bekannte ungarische Dramatiker Franz Ferenczy, die Musik ist von Imre Kálmán, einem der bedeutendsten jungungarischen Komponisten. — Straußens Salome ist übrigens in letzter Stunde verboten worden. Also nach Wien Budapest!

— Statistisches aus der Pariser Großen Oper. Eine interessante Statistik von Opernaufführungen in der Großen Oper von Paris hat der Musikkritiker Jules Martin für die Opernbibliothek fertiggestellt. Es ist eine graphische Tabelle der Spielabende der Oper seit dem 1. Januar 1830 bis zum 31. Dezember 1905. Auf dieser sind die Komponisten nach den verschiedenen Nationalitäten bezeichnet und es ergibt sich daraus für die 76 Jahre folgendes Resultat: Französische Komponisten: Gounod 1419, Auber 1193, Halévy 1078, Adam 578, Ambroise Thomas 489, Reyer 359, Saint-Saëns 357, Delibes 335, Massenet 281, Schneithöffert 221, Hérold 173, Vidal 141, Labarre 135 und 49 verschiedene 1366 Aufführungen, zusammen 8105. Deutsche Komponisten: Meyerbeer 2827, Wagner 678, Weber 217, 7 verschiedene 269, zusammen 3991 Aufführungen. Italienische Komponisten: Rossini 1468, Donizetti 1034, Verdi 823, Pugni 322 und 9 verschiedene 375, zusammen 4022 Aufführungen. Andere Nationalitäten: Mozart 339. (Wir Deutschen rechnen Mozart zu den unsern. Zu welcher Nation gehört er nach französischen Begriffen? Red.), 8 verschiedene 238, zusammen 577 Aufführungen. Es stehen also den 8105 Aufführungen französischer Komponisten 8590 Aufführungen fremder Komponisten gegenüber. Die höchste Ziffer von Aufführungen in einem Jahre wurde von Meyerbeer erreicht, nämlich 100 im Jahre 1865.

— Glucks Singspiel „La rencontrée imprévue“ („Die Pilgrime von Mekka“) hat am 20. Dezember bei Gelegenheit einer Wohltätigkeitsvorstellung an der Komischen Oper zu Paris die erste Aufführung in der französischen Hauptstadt erlebt.

— Gustav Mahler hat seine neueste Symphonie (die siebte) vollendet. Der Wiener Tonkünstlerverein erwarb das Recht der Uraufführung des neuen Werkes, die auf Mahlers Wunsch erst im Herbst dieses Jahres stattfindet.

— Die neueste Tonschöpfung von Richard Strauß, ein nach einer Dichtung Klopstocks komponierter Bardenchor für drei Chöre und zwei Orchester, soll zum ersten Male Anfang Februar dieses Jahres im Lehrergesangverein zu Dresden zum Vortrag gebracht werden. Professor Friedrich Brandes wird das Werk dirigieren.

— Im Gürzenich zu Köln hat unter Steinbachs Leitung die Uraufführung der Ouvertüre zu einem Drama, op. 45 von Georg Schumann stattgefunden. Im vorhergehenden Konzert erlebte das Chorwerk „Die deutsche Tanne", Idyll aus deutschem Bergeswald von F. E. Koch für Baßsolo, gemischten Chor und Orchester, seine erste Aufführung.

— Paul Scheinpflugs symphonische Dichtung „Frühling" ist in Dresden unter Ernst v. Schuchs Leitung aufgeführt worden.

— In Wien hat das Roséensemble Regers Serenade D dur für Flöte, Violine und Bratsche (van Leeuwen, Rosé, Ruzitska) als Novität aufgeführt.

— Das große Konzertwerk „Seebilder" für Männerchor, Baritonsolo und Orchester von Joseph Krug-Waldsee ist vom „Lehrergesangverein" in Danzig und den „vereinigten Männergesangvereinen" in Linz a. D. aufgeführt worden.

— Das diesmalige „Cäcilienfest" des „Musikvereins" in Münster i. W. hat am ersten Tage Händels Oratorium „Saul" in der Bearbeitung von Dr. Chrysander, am zweiten Tage eine Bachsche Kantate („Bleib bei uns, denn es will Abend werden"), Bruckners vierte Symphonie und Solistenvorträge gebracht. Die stellvertretende Leitung des Festes hatte der Königl. und städtische Musikdirektor P. Seipt-Hamm i. W. übernommen.

— In Bückeburg hat ein eigenartiges Konzert nur nordische Tondichter zu Wort kommen lassen: Sinding mit seiner Symphonie, Sibelius mit dem neuen Geigenkonzert und Gerh. Schjelderup mit „Sommernacht auf dem Fjorde." Svendsens Romanze und Griegs Herbstouvertüre schlossen sich diesen Novitäten an. Dirigent der Konzerte ist R. Sahla.

— In Chemnitz ist eine dreisätzige Symphonie in e moll von E. W. Degner, Direktor der Musikschule in Weimar, unter Leitung des Kirchenmusikdirektors Mayerhoff aufgeführt worden.

— Der vom Organisten E. Magnus in Flensburg neugegründete „Bach-Verein" hat in seinem ersten Konzert drei Kantaten des Meisters aufgeführt.

— Am 9. Januar kommt zu Eisleben durch den städtischen Singverein Händels „Judas Makkabäus" in einer Neugestaltung seines dramatischen Aufbaues zur Aufführung. Das neue Textbuch, bearbeitet von dem Dirigenten Dr. Hermann Stephani, gelangt zu Neujahr in C. F. W. Siegels Verlag, Leipzig, zur Veröffentlichung.

— Liszts „Heilige Elisabeth" ist unter Direktor Bade im Cäcilienverein zu Neustadt a. d. H. aufgeführt worden. Den instrumentalen Teil besorgte das Kaim-Orchester.

— In Tilsit hat Musikdirektor Wolff neben anderen, öfter gehörten Werken eine Lutherkantate von Müller-Hartung, die Ouvertüre zum Cid von Cornelius, Nänie, von Herm. Götz, Musik und verbindender Text zu Manfred von Rob. Schumann, den „Jüngling zu Nain", Kantate für Soli, Chor und Orgel von Rob. Schwalm, aufgeführt.

— Im Musiksalon Bertrand Roth in Dresden hat Jean Louis Nicodé seine einsätzige Gloria-Symphonie, die bekanntlich etwa 2½ Stunden dauert, am Klavier vollständig vorgeführt und Erläuterungen dazu gegeben. Karl Söhle spielte aus dem Manuskripte Szenen aus seinem dramatischen Zeitbild in fünf Aufzügen „Mozarts letzte Tage". In der 86. Aufführung kamen Tonstücke von Thuille und Schillings zu Gehör.

— In der wallonisch-reformierten Kirche in Magdeburg hat Organist Finzenhagen Transkriptionen über drei wallonische Weihnachtslieder von Detbier gespielt.

— In der Tonhalle zu Zürich sind in zwei Konzerten unter Leitung von Volkmar Andreae eine Symphonie in e moll von Emanuel Moor, Salomes Tanz der sieben Schleier, Lieder für Tenor und Orchester von Siegmund Hausegger und Pfitzners Ouvertüre zum Käthchen von Heilbronn aufgeführt worden.

— Kapellmeister Blaß (Klavier), Konzertmeister Post (Violine) und Konzertsänger K. Göß (Bariton) haben in Mannheim die „Süddeutsche Vereinigung für intime Musik" gegründet. Sie bezweckt eine Verschmelzung der Sonaten- und Liederabende unter Bevorzugung der Lieder der klassischen Meister Haydn, Beethoven, Weber.

— Der Berliner Konzertsänger A. N. Harzen-Müller, dessen Spezialität in Schrift und Gesang das niederdeutsche Kunstlied ist, hat in den niederdeutschen Gesellschaften zu Frankfurt a. M. und Koblenz a. Rh. plattdeutsche Liederabende veranstaltet.

— In Wien hat sich eine „Musikgesellschaft der Ungarn" gebildet, deren Bestreben die Pflege der symphonischen Musik und die Popularisation der ungarischen künstlerischen Musik ist. Dirigent ist Kapellmeister Matthias Cianyi.

— Im Haag sind eine Symphonie von Juon, „La Procession Nocturne" von Rabaud und das Vorspiel zu Chabriers Gwendoline als Novitäten aufgeführt worden. Dort spielte auch Professor Michael Preß zum ersten Male ein neues Phantasiestück für Violine und Orchester von Hugo Kaun. Dr. Viotta leitete das Konzert an der Spitze des Residenz-Orchesters.

— Die Meininger Hofkapelle hat unter Leitung von Wilhelm Berger in Kopenhagen drei glänzende, gut besuchte Konzerte gegeben.
— In Kopenhagen kam unter A. Schiöler als Novität Bruckners E dur-Symphonie zu Gehör.

— Wie uns ein Leser aus Mailand schreibt, hat Mascagnis „Amica" nicht bloß „einen freundlichen Erfolg" gehabt, die Oper wurde vielmehr von Abend zu Abend mit steigendem Enthusiasmus aufgeführt und Mascagni mußte sie elfmal dirigieren. — Wir nehmen von dieser Mitteilung gerne Kenntnis und hoffen nur, daß Mascagnis Erfolg dauernd sein und sich auch außerhalb Italiens behaupten möge.



Kunst und Künstler.

— Die Konfusion in der Musik. Felix Draeseke schreibt uns: Sehr geehrter Herr Redakteur! Der Abdruck verschiedenartiger, mit meinem Aufsatz sich beschäftigender Stimmen in der Nr. 5 der „Neuen Musik-Zeitung" hat mich sehr erfreut, weil, wie ich ja selber auch gewünscht hatte, sich außer den zustimmenden, auch gegnerische haben vernehmen lassen und hierdurch die Möglichkeit einer ins Einzelne gehenden Besprechung geschaffen worden ist. Für mich selbst möchte ich aber noch einen kleinen Raum beanspruchen, um Mißverständnissen zu begegnen, die sich sehr leicht einstellen können, wenn Ausdrücke, die eine verschiedene Deutung zulassen, nicht zu rechter Zeit in das gewünschte klare Licht gestellt werden. — So ist meiner Ansicht nach das von mir schon im Titel des Aufsatzes verwendete Wort „Konfusion" auf die verschiedenste Art ausgelegt worden. Für mein Teil wollte ich hiermit nur den Wirrwarr bezeichnen, der naturgemäß entstehen muß, wenn man rechts und links nicht mehr voneinander zu unterscheiden versteht. Auf der rechten Seite stehen natürlich die eigentlichen Konservativen, für die die sogenannten klassischen Muster allein maßgebend sind und denen ich Brahms allerdings zurechnen muß. Auf der Linken die modern empfindenden, die im Geist unserer Zeit und mit Benutzung der modernen Mittel sich aussprechen, aber den Zusammenhang mit der früheren Kunst nicht aufgeben, sondern sorglich pflegen wollen. Auf der äußersten Linken schließlich die Künstler, die von der früheren Kunst sich mit Bewußtsein abgewendet haben und ohne Untergrund, gewissermaßen in der Luft stehend, etwas Neues zu schaffen gedenken. Die beiden letzteren Gruppen sind nicht allein zusammengeworfen, sondern auch Brahms ist ihnen zugerechnet worden und zwar nicht nur vom Publikum und der Kritik, sondern leider auch von zahlreichen, hierin nicht klar unterscheidenden Musikern. Und diese Vermengung hatte ich als Konfusion bezeichnet. — Daß ich jemals gegen den Fortschritt gewesen, möge man mir beweisen. Für das Gegenteil dürften meine Werke zeugen und zwar in erster Linie die aus späterer Zeit. Ich habe mich gegen die allerneueste Musik ausgesprochen, weil ich in derselben eben keinen Fortschritt zu erblicken vermag. Denn es werden uns Sachen aufgetischt, die nicht überboten werden können, weil sie der Grundbedingungen der Tonkunst spotten und rein musikalisch überhaupt nicht zu erklären sind. Diese Tatsache ist für mich das Entscheidende und im Hinblick auf sie kann ich mich von den subtilen, den Fortschritt anbelangenden Bemerkungen des Herrn Dr. Grunsky nicht gefangen nehmen lassen, so sehr sie auch mein Interesse angeregt haben. Denn wo wirklicher Fortschritt sich kundgibt, wird entweder ein Ueberbieten des Früheren oder die Darbietung von etwas ganz Neuem für seinen Eintritt Zeugnis ablegen müssen. Daß die neueste Entwicklung der Tonkunst als wirklich fortschrittliche nicht aufzufassen ist, ersehen wir aber auch aus ihrem augenblicklichen Sukzeß. Gewiß haben sich tadelnde Stimmen gegen die hervorragendsten Partisane der Richtung erhoben, aber deren Erfolge sind dadurch in keiner Weise geschmälert, die massenhafte Aufführung ihrer Produktionen ist auch nicht im mindesten gehindert worden. — Denken wir dagegen an die alte Zukunftsmusik, an die Kämpfe, die Liszt, Berlioz, Wagner zu bestehen hatten, so bieten sich uns ganz andere Bilder. Noch im Jahre 1862 konnte man, von Weimar abgesehen, Werke der Schule nur in dem kleinen Städtchen Löwenberg in Schlesien zu hören bekommen, wo der ihr günstig gesinnte Fürst von Hohenzollern-Hechingen residierte und mit besonderer Vorliebe die Werke Wagners, Liszts, Berlioz' und jüngerer Komponisten aufführen ließ. Häufiger zu Gehör gekommen ist in Deutschland Liszt erst nach seinem Tode. Auch Frankreich hat sich dem Kultus seines originellsten Komponisten erst nach dessen Abscheiden gewidmet und in Deutschland wird er bis auf den heutigen Tag noch schmählich vernachlässigt. Wagner aber besaß 1876 noch Feinde in genügender Anzahl und Schreiber dieser Zeilen konnte bei der Erstaufführung des Ringes in Bayreuth zahlreiche Stimmen vernehmen, die sich in keineswegs pietätvoller Weise äußerten und auf ein recht geringes Verständnis der Hörer schließen ließen. — Den

hypermodernen Komponisten der Gegenwart geht es in dieser Beziehung viel besser, denn ihnen erschließen sich alle Tore, ihre Schöpfungen werden, noch brühwarm, dem Publikum vorgeführt, das außerdem lange vor der Fertigstellung eines solchen Opus über alle Einzelheiten desselben sorglich unterrichtet wird. Eine solche augenblickliche Gegenliebe haben die Werke der großen Meister (wie eben bewiesen, auch der neueren) durchaus nicht gefunden und dadurch geben sie ebenso gut, wie durch ihren innern Wert zu erkennen, daß sie nicht Erzeugnisse der Mode sind, die mit deren Wechsel ihre Existenzberechtigung verlieren. — Herrn Goguel bin ich sehr dankbar für die Mitteilung der Worte Karl Storcks, indem für die sämtlichen in Frage kommenden Produktionen der gigantische, in Anspruch genommene Apparat bezeichnend ist, zu dessen Erfüllung mühselig nach einem Inhalte gesucht wird. Auch allen andern von der Redaktion mitgeteilten Stimmen, die ablehnenden mit eingerechnet, spreche ich meinen besten Dank aus, weil sie alle Zeugnis geben für das Interesse, das sie dem Aufsatz entgegengebracht haben. Herrn Professor S. de Lange, über dessen Ausführungen ich begreiflicherweise sehr erfreut war, möchte ich aber doch antworten, daß es mir unmöglich gewesen ist und noch ist, mit der größten Gemütsruhe zuzusehen, wie die moderne Musik sich entwickelt. Diese Gemütsruhe hat es meiner Ansicht nach verschuldet, daß sich die Zustände so sehr verschlimmert haben. Auch läßt der, in einer ganzen Anzahl mir direkt zugegangener Schreiben sich wiederholende Passus: ich hätte ein „befreiendes" Wort gesprochen, jedenfalls darauf schließen, daß von vielen die gegenwärtige Lage als eine drückende und unerträgliche Last angesehen worden ist. Und so freue ich mich immerhin, aus meiner Gemütsruhe herausgetreten zu sein.

Mit vorzüglicher Hochachtung Ihr ergebener

Felix Draeseke.

— Richard Wagner-Stipendienstiftung. Unter dem Protektorate des Herzog Friedrich II. von Anhalt hat sich nunmehr ein Anhaltischer Landesverein der Richard Wagner-Stipendienstiftung konstituiert, der die Ortsgruppen Ballenstedt, Bernburg, Cöthen, Dessau und Zerbst umfaßt. Den engeren Arbeitsausschuß bilden die Dessauer Hofkapellmeister Franz Mikorey (Vorsitzender), Hoftheater-Dramaturg Prof. Dr. Arthur Seidl (Schriftführer) und Staatsanwalt Fritz Binner (Schatzmeister). E. H.

— Von den Theatern. Das Weimarer Hoftheater ist kurz bevor es offiziell geschlossen werden sollte, bei einer Probe durch Kurzschluß in Flammen gesetzt worden und inwendig ausgebrannt. Wegen Fehlens des eisernen Vorhanges (!) drang das Feuer von der Bühne rasch in den Zuschauerraum. Das Aeußere des Hauses ist nicht wesentlich in Mitleidenschaft gezogen worden. Die Schauspieler hatten sich nach Bergung ihrer Garderobe über die Nottreppe sämtlich retten können. An das alte Theater knüpfen sich die denkwürdigsten Erinnerungen der deutschen Bühnenkunst. An seiner Stelle stand bereits vorher das im Jahre 1779 erbaute Hoftheater, das dann am 22. März 1825 ebenfalls den Flammen zum Opfer fiel. Das heute ausgebrannte Theater war unter dem verstorbenen Großherzog Karl Alexander einer durchgreifenden inneren Renovation unterworfen worden. Das Theater sollte am 16. Februar geschlossen und dann abgebrochen werden. In der Nähe des alten steht der neue Bau fast schon fertig. — Auch in Stuttgart ist das alte Hoftheater abgebrannt; schon lange ist es her, aber von dem neuen hört man nichts weiter, als daß hin und wieder eine bescheidene Nachricht auftaucht, die — Platzfrage scheine ihrer Entscheidung näher gerückt zu sein.

— Wagneriana. Musikdirektor Otto Richter, Kantor an der Dresdner Kreuzkirche, schreibt uns: Bezugnehmend auf eine durch die Presse gegangene Notiz, die vor 70 Jahren stattgehabte Trauung Richard Wagners mit Minna Planer betreffend, teile ich Ihnen mit, daß dem Trauungsakte in der Tragheimer Kirche ein hochzeitliches Zusammensein im Altstädtischen Ratskeller folgte, an dem u. a. teilnahmen der Sänger Braukmann und der an jenem Tage auf der Stadtwache diensttuende Leutnant v. Baczko. Letzterer lebt noch als 90jähriger Greis in Berlin; ihm verdanke ich diese Angabe. Hiernach wäre wohl die Mitteilung C. F. Glasenapps (R. Wagner I., Seite 274) zu berichtigen bezw. zu ergänzen, in der es heißt: Wagners Wohnung in dieser traurigen Königsberger Zeit war das Eckhaus am Steindamm Nr. 111, an der Monckenstraße; dort soll er auch „Hochzeit gemacht" haben. Seine damalige „Kneipe" soll ein niedriges Haus in der etwa 20 Spannen breiten Krugstraße gewesen sein: Da soll der schmächtige junge Mann mit der mächtigen Stirn und dem energisch vorspringenden Kinn für sich allein oder mit Theaterangehörigen gesessen und seine „Kruke" Weißbier getrunken haben." Wie Herr v. Baczko mir weiter erzählte, gehörte zu Wagners damaligem Freundeskreise auch der junge Parforcereiter Renz, der spätere Zirkusdirektor und Kommissionsrat, der 1836 im Zirkus Brillo zu Königsberg engagiert war.

— Vom Amerikanismus wissen die Blätter ein neues hübsches Stücklein zu erzählen. Seit Wochen weilte Puccini in Paris, um die Proben zur ersten Aufführung seiner „Madame Butterfly" zu leiten. Und nun konnte er der Premiere, nachdem die Komische Oper sie bis nach Weihnachten hinauszuschieben genötigt war, doch nicht beiwohnen. Er mußte dringend nach Amerika, um ein Engagement anzutreten, das ihm monatlich die Kleinigkeit von 30000 Fr. einträgt. Was hat er dafür zu tun? Durch seine Gegenwart zu glänzen und den Dank des Publikums in Empfang zu nehmen, nämlich überall da, wo seine Madame gegeben wird. Das ist alles. „Wenn ich nicht deutscher Musiker wäre, möchte ich wohl Puccini sein," wird manch braver Mann denken.

— Soziales aus dem Musikerstande. Eine Vereinigung sämtlicher Musikvereine Sachsens soll nach einem Beschlusse der Generalversammlung des Allgemeinen Musikvereins zu Dresden ins Leben gerufen werden. Die Vereinigung führt den Namen: Musikerverband des Königreichs Sachsen, Unterverband des Allgemeinen deutschen Musikerverbandes.

— Stipendium. Das Nikisch-Stipendium, das alljährlich dem Schüler des königl. Konservatoriums der Musik in Leipzig verliehen wird, welcher die reifste Arbeit auf dem Gebiete der Komposition im Laufe des Schuljahres geliefert hat, ist Curt Moog aus Gedern (Hessen) für ein Klavierquintett zugesprochen worden.

— Meisterharmonium. Die in Nr. 5 dieses Jahrganges veröffentlichte Besprechung von Arthur Laser über das Meisterharmonium bedarf insofern einer Berichtigung, als die Firma Schiedmayer, Pianofortefabrik (vorm. J. u. P. Schiedmayer), kaiserl. und königl. Hoflieferant, Stuttgart, Neckarstraße 12, und nicht, wie es in der Besprechung hieß, die Firma „Schiedmayer und Söhne" das Harmonium gebaut hat.

* * *

Personalnachrichten.

— Frau Cosima Wagner, die auf der Reise nach Karlsruhe zur Aufführung des „Bruder Lustig" von Siegfried Wagner in Schloß Langenburg plötzlich schwer erkrankt war, scheint sich glücklicherweise auf dem Wege der Besserung zu befinden. Aus Bayreuth, wohin Frau Wagner mit bewundernswürdiger Willenskraft trotz des bedenklichen Zustandes von Langenburg die Reise zurücklegte, liegen zurzeit keine beunruhigenden Nachrichten vor.

— Der Intendant der Münchner Hoftheater, Freiherr von Speidel, ist zum Generalintendanten mit dem Prädikat Exzellenz ernannt worden. Die Hofmusikintendanz wird als selbständige Hofstelle aufgehoben und der Hoftheaterintendanz als „besondere Abteilung" einverleibt. Vom 1. Januar 1907 an hat die Hoftheaterintendanz den Titel „Generalintendanz der kgl. Hoftheater und der Hofmusik" zu führen. (Die „Münchner Neuesten Nachrichten" begrüßen die Fusion.)

— In Erfurt hat der ehemalige Meiningische Hofkapellmeister Emil Büchner am 5. Dezember seinen 80. Geburtstag gefeiert.

— Der kgl. Musikdirektor Fr. Reinbrecht in Greifswald ist zum ersten Musikdirektor an der Dreifaltigkeitskirche in Königsberg i. Pr. und zum kgl. Musikdirektor an der dortigen Universität ernannt worden.

— Leopold Reichwein, der erste Kapellmeister an den vereinigten Stadttheatern Essen-Dortmund, ist als Kapellmeister an die deutsche Winteroper im Covent Garden-Theater zu London verpflichtet worden. Herr Reichwein wird sich mit den Herren Professor Artur Nikisch und Hofkapellmeister Joseph Schalk aus Wien in die Leitung der Oper teilen.

— Zum Dirigenten des Teplitzer Kurorchesters ist Johannes Reichert gewählt worden, bisher Dirigent der Dresdner „Volkssingakademie", deren Leitung er auch fernerhin beizubehalten gedenkt.

— Marcella Sembrich hat in New York bei Conried ein großes Konzert gegeben, dessen Reinertrag von 11000 Dollars sie dem Orchester des Hauses für den Fond zur Neuanschaffung von Instrumenten überwies, in Anbetracht des Umstandes, daß diese Orchestervereinigung ihre wertvollen Instrumente beim Brand von San Francisco einbüßte.

— Hofopernsänger Stephany in Darmstadt ist, wie verlautet, von 1908 ab an die Wiener Hofoper engagiert worden.

— Der norwegische Armee-Musikinspektor Major Ole Olsen weilt in Berlin, um sich über die Ausbildung der deutschen Hoboisten und Spielleute zu unterrichten.

— Dem finnischen Komponisten Jean Sibelius ist vom russischen Staat eine Pension von 3000 Mk. gewährt worden.

— Eine Gedächtnisfeier für den Hofrat Professor Oskar Wermann ist in der Dresdner Kreuzkirche von dem Amtsnachfolger des Verstorbenen, Musikdirektor Otto Richter, veranstaltet worden. Zur Aufführung kamen Teile der doppelchörigen Vokalmesse Wermanns, dessen Passacaglia für Orgel, sowie eine Anzahl Sologesänge. Die Kirche war dicht gefüllt. Wermann hat das seit dem 13. Jahrhundert bestehende, für die Pflege der deutschen Kirchenmusik wichtige und durch die Namen eines Homilius, Weinlig und Julius Otto zu Ansehen gekommene Dresdner Kreuzkantorat über 30 Jahre mit dem eifrigen Bestreben verwaltet, seine Bedeutung noch zu steigern, hat dafür seine ganze Persönlichkeit eingesetzt und so den von ihm geleiteten und erweiterten Sonnabendvespern des Dresdner Kreuzchores und anderen größeren Aufführungen die Teilnahme weitester Musikkreise verschafft. (Die „Neue Musik-Zeitung" hatte in Nr. 13 des vorigen Jahrganges Bild, biographische Skizze und eine Komposition Wermanns veröffentlicht. Red.)

— Mimi de Caux, eine der gefeiertsten Opernsängerinnen von ehemals, ist im Alter von 81 Jahren in einem Dörfchen bei Budapest gestorben.

Schluß der Redaktion am 19. Dez., Ausgabe dieser Nummer am 3. Januar, der nächsten Nummer am 17. Januar.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei **Kreuzbandversand** im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Anzeigen die viergespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pf. (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Anzeigen bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen sämtlichen Filialen.



— Gefährliches Lachen. Johann Gottlieb Naumann, der spätere Kapellmeister am kursächsischen Hofe in Dresden, hielt sich als junger Mann Studien halber lange in Italien auf. Von Neapel und Bologna war er 1763 nach Venedig gekommen, wo er, um sich etwas zu verdienen, Musikstunden gab. In der Lagunenstadt sollte er aber auf eine ungewöhnliche Art in große Gefahr für Leib und Leben geraten. Naumann ging eines Morgens in einer der engen Seitengassen Venedigs ruhig vor sich hin, als er dicht hinter sich: „Platz, Platz da!" ausrufen hörte. Er sah sich um und erblickte einen Mann aus der unteren Klasse des Volkes, der am hellen lichten Tage mit einer brennenden Fackel, die er in der rechten Hand hoch hielt, dahergerannt kam und unaufhörlich jenen Ruf hören ließ. Naumann und einige andere Leute, die in der engen Gasse gingen, machten Platz; der Mensch raste an ihnen vorbei, hatte aber nach etwa zwanzig Schritten das Unglück, zu Boden zu stürzen. Unwillkürlich lachte Naumann laut auf, während sich der Fackelträger erhob und, scheinbar ohne Naumanns Lachen zu beachten, weiter eilte. Auch Naumann setzte unbesorgt seinen Weg fort. Da wurde er plötzlich von einem älteren Manne in ängstlichem Ton angerufen: „Um Gottes willen, mein Sohn, flieh, was du kannst!" Ohne den Sinn dieser Worte zu ahnen, blickte sich Naumann um und sah zu seinem Schrecken: jener hingestürzte Fackelträger kam wie ein Rasender hinter ihm her — statt der Fackel einen blanken Dolch in der Rechten! Naumann floh. Sein Feind, der immer nur in kurzem Abstand hinter ihm her war, verfolgte ihn hartnäckig durch mehrere Gassen. Da, in der höchsten Not, besann sich Naumann, daß der Markusplatz in der Nähe war, der, wie er wußte, als geheiligter, von Herkommen und Gesetz gesicherter Ort galt, auf dem niemand so leicht eine Mordtat zu begehen wagte. Nach diesem Platze richtete er seine Flucht und erreichte ihn mit seinen letzten Kräften. Kaum hatte er noch ein paar Schritte zurückgelegt, als er atemlos und erschöpft zu Boden fiel. Sein Verfolger war, wie nicht anders anzunehmen, in der Nähe des Markusplatzes zurückgeblieben. Als Naumann, sich aufraffend, angstvoll um sich schaute, erblickte er seinen Verfolger nirgends; aber der alte Herr, dessen Zuruf ihm das Leben bewahrt hatte, erschien wieder. Als er herangekommen war, dankte ihm Naumann aus vollster Seele für seine menschenfreundliche Handlung. Dem guten Alten standen die Tränen in den Augen und er gab seiner Freude über die Erhaltung seines Landsmannes unverhohlenen Ausdruck. Er riet ihm aber dringend, mindestens noch zwölf Stunden auf dem Markusplatze zu verweilen und auch dann nur mit der größten Vorsicht auf Umwegen heimzugehen. Auch gab er ihm für ähnliche Lagen den Fingerzeig, ja nie durch Lachen oder durch einen unüberlegten Scherz den Zorn eines Venetianers zu reizen. Diese Worte des Schützers machten auf den jungen Sachsen einen tiefen Eindruck. Das bedenkliche Vorkommnis hatte glücklicherweise für Naumann keine weiteren unangenehmen Folgen; er zog sich aber als einen bleibenden Gewinn für die Zukunft daraus die Lehre, daß es gut und nützlich sei, jederzeit Selbstzucht und in allen Lebenslagen Selbstbeherrschung zu üben.

Dr. E. Dörffel.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 7 enthält an erster Stelle ein Klavierstück: Mazurka „Hommage à Grieg" von Karl Thiessen. Das interessante Charakterstück bedarf seinem Gehalte nach wohl kaum der näheren Erklärung. Die trotz des scheinbaren Anfangs in C dur und a moll gehende Mazurka ist in der dreiteiligen Liedform geschrieben: Hauptsatz — Mittelsatz — Hauptsatz mit verändertem, resp. erweitertem Schluß. Der 16taktige Hauptgedanke zerfällt in zwei 8taktige Perioden, von denen die zweite mit einem harmonischen Aufschwung in die Oberdominante von E dur in dieser Tonart (E Dominante von A) schließt. Der bewegtere Mittelsatz wächst aus einem kurzen, nur 2 Takte langen unruhig drängenden Motiv heraus, das das erstemal in einen längeren melodischen Gedanken auslaufend, nach H dur moduliert, dann von neuem gesteigert in die Dominante der Haupttonart zurückkehrt, um durch 4 vorwiegend „akkordisch" gebaute Takte wieder zum Hauptgedanken hinzuleiten. Dieser klare formelle Aufbau des Stückes wird durch eine recht interessante, spezifisch nordische Harmonik noch gehoben. Karl Thiessen (Zittau) ist unsern Lesern als Musikschriftsteller bekannt, sein vortrefflicher Aufsatz „Brahms und Hugo Wolf als Liederkomponisten" in Nr. 7 des XXVII. Jahrgangs hatte allgemeinen Beifall gefunden. — An zweiter Stelle folgt ein treuer Mitarbeiter der „Neuen Musik-Zeitung", Fritz Kirchner in Potsdam, mit einem reizenden Ständchen „Um dein Fensterlein", dessen Text von Irene Wahlström gleichfalls in unserem Blatte erschienen war.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 17. Dezember.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Eine Bitte an viele. Wir ersuchen unsere Leser, die sich stets wiederholenden Fragen, wo ein Musikstück zu erhalten sei, nach Möglichkeit einzuschränken. Wir verweisen darauf, daß die Musikalienhändler die genaueste Antwort darauf erteilen können. Da wir nicht alle Kataloge besitzen, so müssen wir sehr oft das tun, was die Abonnenten gleich direkt tun könnten, nämlich beim Musikalienhändler anfragen, wieviel der Preis für eine Komposition beträgt, eventuell in welchem Verlage sie erschienen ist usw. Wir machen auch wiederholt darauf aufmerksam, daß ohne Abonnementsausweis keine Antwort im Briefkasten erteilt werden kann.

H. H., G. Den Klaviervirtuosen kennen wir nicht, es gibt deren eben zu viel. Die Geschichte mit dem Professor ist leicht möglich. Was nennt sich im Auslande nicht alles Professor? Ein Bericht aus Linz stand in Nr. 4.

A. H., Arosa. Wir haben nun schon sehr oft gesagt, daß „Freunde unseres Blattes“ in bezug auf Besprechungen ihrer Werke (nicht im Briefkasten) keinen Vorzug genießen können. Hier entscheidet allein die Reihenfolge des Einlaufs. Wozu werden in jeder Nummer diese Ansprüche von neuem gestellt?

O. B., Berlin. Wenden Sie sich an den Verlag von Chr. Fr. Vieweg, Gr. Lichterfelde, Ringstraße 47a, der Professor Schröders interessantes Buch über die harmonischen Untertöne verlegt hat. Ueber den Apparat zum Mitklingen dieser Töne werden Sie dort näheres erfahren.

A. Z. Es wiederholen sich stets die gleichen Fragen. Thayers Beethoven-Biographie und die von Marx, beide Werke sind nicht billig. Dann empfehlen wir Ihnen Frimmel: Ludwig van Beethoven (Gesellschaft Harmonie, Sammlung berühmter Musiker). Wir werden das Thema übrigens in nächster Zeit mal behandeln.

Lehrer P. R. B. Am besten ist es, Sie fragen direkt bei der Behörde an, vor der Sie die Prüfung ablegen wollen. Allgemein vielleicht H. Riemanns Katechismus der Musikgeschichte (2. Auflage 1900). Oder wollen Sie eine bestimmte Periode eingehender studieren? Wichtige Fragen kommen leider nicht immer genügend präzisiert an uns. Wegen Charlottenburg schreiben Sie am einfachsten selber. Wegen der Musikerstatuetten müssen wir uns erst erkundigen.

J. K. R., Jassi. Die Todesnachricht von Dupont ging damals durch die ganze Presse, ist aber längst widerrufen worden. Dupont lebt und schreibt Opern, hoffentlich eine besser als die andere.

F. A. K. Besten Dank für die Mitteilung, die uns sehr interessiert hatte. Das andere ist „Redaktionsgeheimnis“. Aergern Sie sich nicht zu sehr über die Aufgeblasenheit, sie allein kennzeichnet ja schon die Persönlichkeit. Uebrigens kann sich niemand auch nur um ein Haar breit höher machen, als er in Wirklichkeit ist.

O. H., Sch. Natürlich werden auch Ihre Anfragen beantwortet. Diesmal fragen Sie allerdings gleich etwas viel. Verfolgen Sie die „Besprechungen“ in nächster Zeit. Wir werden Ihnen, soweit uns möglich, noch außerdem Antwort geben. Was übrigens den Selbstunterricht im Violinspiel angeht, so erscheinen demnächst Aufsätze darüber in der „Neuen Musik-Zeitung“.

Schwas. Sie meinen jedenfalls ein Werk über Gesangshygiene, nicht über Gesangskunst? A. Ephraim: Die Hygiene des Gesangs (1899), O. Guttmann: Die Gymnastik der Stimme (6. Auflage 1902), O. Körner: Hygiene der Stimme. Das wären einige der mancherlei Werke. Ihr Musikalienhändler wird Ihnen über Preis und Verlag Auskunft geben.

M. F. F. Die Frage ist sehr wichtig. Schon daß sie die Antwort auf einen Artikel in einer Berliner Musikzeitung ist, sollte Ihnen beweisen, daß es sich nicht um Nebensächliches handelt. In Bayreuth war das Thema in diesem Jahre wieder sehr umstritten. Nicht immer gleich gar so bestimmt und sicher, wenn auch die Intelligenz gern anerkannt wird. Die Uebersetzung der Dialektausdrücke war nicht nötig, kennen wir! Haben Sie denn die Kunstbeilagen nicht erhalten? Sie sind regelmäßig im Quartal erschienen. Hier muß ein Irrtum vorliegen.

J. K. Der strenge Satz von L. Bußler; Lehre vom Kontrapunkt und den Nachahmungen von B. Scholz. Ein erfolgreiches Selbststudium des Kontrapunkts setzt eine außergewöhnliche Intelligenz voraus. Das **Ave Maria** von Bruckner steht Ihnen gegen Einsendung von 35 Pf. zu Diensten.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 17. Dezember.)

F. M., Colmar. Die Tonarten sind in Ihrer dreiteiligen Ballade nicht immer günstig gewählt. Der zweite Teil könnte etwa in Des dur beginnen und in b moll ausmünden, was namentlich der Wirkung des dritten Teils zu gut käme. Was die mehrfach verwendeten chromatischen Quintsextakkordfolgen, denen man bei Chopin dann und wann begegnet, bedeuten sollen, ist einem nicht ganz klar; mit des Liedes „Zaubergewalt“ steht ein solcher „Sang“ an der betreffenden Stelle in keinem ästhetischen Zusammenhang. Sie werden zunächst den Modulationsplan großzügiger Gesangswerke studieren müssen, wenn Sie bei Arbeiten größeren Stils auf wirklichen Erfolg rechnen wollen. Im übrigen bestätigt auch die Ballade Ihr reiches Können. — Wegen Ihres Frühlingslieds wenden Sie sich am besten

an den Verleger Ihres Orts. Die Bedingungen sind sehr verschieden.

C. M. 86. Der eine Gesang zeichnet sich durch zart anmutenden melodischen Gehalt, der zweite durch sprudelndes Leben, wie es die Ausdrucksweise des Anakreon erfordert, aus.

Leo K—lich. F. F. In den tiefen Grund der Poetenseele Storms bringt Ihre Musik zu „Trost" nicht ganz. Die übrigen guten Eigenschaften, die dem Lied ein gefälliges Gepräge geben, sind auch an Ihren gedruckten Arbeiten zu loben.

aa — ... weiler. Einen ganzen Band mit Kinderpoesien, das Resultat einer langjährigen Dienstzeit, geschwind mit dem begehrten Interesse hier abzumachen, ist uns unmöglich. Nur soviel: dem kindlichen Gemüt und Verständnis ist in allen Ihren Weisen Rechnung getragen, nicht überall aber den Forderungen eines kunstgerechten Satzes. Die schwächste Leistung ist die zuletzt eingesandte, die einige sehr bedenkliche Schnitzer aufweist. Wir haben sie angestrichen. Die Regeln, die für die Behandlung des Quartsextakkords gelten, dürfen selbst im zweistimmigen Lied nicht ignoriert werden. Wir empfehlen Ihnen, das näher anzusehen, was unsere Tonsatzlehre über diesen Akkord gebracht hat, dann werden Sie unter Ihren Liedchen auf manche fragwürdige Sexte mit ursprünglicher Quinte in der Unterstimme stoßen. Einige gelungene Sächelchen haben uns gefreut.

Marie Sch. Es war kein glücklicher Stern, unter dem Ihre Weihnachtshymne das Licht der Welt erblickte, aber Ihr gläubiges Hoffen läßt uns still und milde sein.

E., A. Sie zählen zu den Auserwählten, die wissen, daß die Kunst da ihre größten Wirkungen hat, wo sie am einfachsten und natürlichsten ist. „König und Sänger" imponieren durch edlen Ton und majestätische Haltung.

F. M. Wenn auch die musikalischen Mittel nicht auszureichen scheinen für die Schilderung des von wilder Kraft erfüllten Innenlebens einer Räubergestalt, so ist es Ihnen doch mit einigem Glück gelungen, den Anforderungen des Textes gerecht zu werden. Für besonders kräftige Akzente bietet ja der Rhythmus eine fast unbegrenzte Möglichkeit zu steigern. Der harmonische Wechsel c moll — E dur und wieder zurück kennzeichnet so recht das russische Naturell. Vergessen Sie aber nicht, daß sich unter den Goldkörnern, die Sie in Ihrem gegenwärtigen Tatendrang ausgraben, auch Sandkörner befinden, die zu entfernen Sie noch ein schönes Stück Arbeit kosten dürfte. Eile mit Weile!

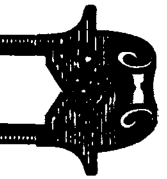
G. P—zel. U—zel. Den technischen Apparat beherrschen Sie noch nicht dem Verständnis entsprechend, mit dem Sie in das Wesen der Choralfiguration eingedrungen zu sein scheinen. Wir sind aber stets von Genugtuung erfüllt, wenn wir unter den Kirchenmusikern dem Maß von Tüchtigkeit begegnen, das Sie in Ihren 2 Präludien an den Tag legen. Ihr Lied zeigt dieselben Vorzüge und Schwächen, wie die früheren Arbeiten. — Gern ließen wir uns in Ihr hübsches Musikzimmer führen, wo sich allmählich eine sehr hübsche Bildergalerie aus unsern Kunstbeilagen angesammelt hat.

A. P., Tannheim (Nord-Tirol). Wir bitten um freundliche Auskunft, um welches Lied es sich für die Beurteilung im Briefkasten handelt. Wir bitten unsere Leser wiederholt dringend, ihre Namen auf die Manuskripte schreiben zu wollen.

Rätsel.

Schrecklich mein Wort mit K,
Wenn es wie Feuer das Land
verheert.
Köstlich der Meister mit G,
Der uns in Tönen so Schönes beschert.

Kleiner Anzeiger.



Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang.
Nr. 8.

Stuttgart-Leipzig
17. Januar 1907.



Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Beethoven und George Thomson.

Von **Fritz Erckmann** (Alzey).

Der Name George Thomson und sein Verhältnis zu Beethoven sind dem jetzigen Geschlechte fast unbekannt. Thayer, der in seiner Beethoven-Biographie über Thomson nur einige kurze Bemerkungen macht, veröffentlicht zwar die Briefe Beethovens an Thomson (im Anhang des dritten Bandes), sagt aber nichts über die Briefe des Schotten an den Komponisten. Jetzt erst ist es durch die Veröffentlichung einer Thomson-Biographie von J. Cuthbert Hadden (George Thomson. The Friend of Burns. His Life and Correspondence. London, John C. Nimmo, jetzt George Routledge & Sons) möglich geworden, nicht allein nähere Aufschlüsse zu erhalten über das äußere Leben Thomsons, seinen Charakter und das Werk, an dem Beethoven so regen Anteil nahm, sondern wir sehen von neuem, wie groß Beethoven als Mensch und als Künstler gefühlt hat, wenn er auch den Lohn seiner Arbeit nicht geschmälert wissen wollte. Der Herausgeber und Eigentümer des Buches hat dem Verfasser dieses Aufsatzes gütigst erlaubt, Teile des einschlägigen Briefwechsels zwischen Beethoven und Thomson anzuführen. — —

Im Geburtsregister des schottischen Städtchens Dunfermline befindet sich folgende Eintragung: „1757. Mr. Robert Thomson, schoolmaster at Limekilns, had a son born to him of Anne Stirling, his wife, March 4th and baptized 6th, named George. Witnesses Rolland Cowie, wigmaker in Dunfermline, and Mr. Andrew Reeky, preceptor to the children of Mr. Robert Wellwood of Easter Gellet, advocate."

Dieser Robert Thomson war ein armer Schulmeister, von dessen Leben die Geschichte nur zu berichten weiß, daß ihm die Stadtvorstände von Dunfermline und Banff mehrfach Unterstützungen haben zuteil werden lassen, und daß er später dem Lehrerstand Valet sagte, um in Edinburg die Stelle eines — städtischen Boten zu bekleiden. Sein Sohn George war 17 Jahre alt, als die Familie nach Edinburg zog. Er hatte im Gymnasium zu Banff, wo sein Vater zuletzt als Lehrer wirkte, klassische Bildung genossen, auf Grund deren er im königlichen Siegelamt in Edinburg Verwendung finden konnte. 23 Jahre alt wurde er zweiter Sekretär und bald darauf Vorsteher des Verbandes zur Unterstützung der Künste und Gewerbe in Schottland. In dieser Stellung verblieb Thomson 59 Jahre. Sein Gehalt, das im Jahre 1780 800 Mk. betragen hatte, stieg im Laufe der Zeit auf 8400 Mk. Als er sein Amt niederlegte, wurde er mit vollem Gehalt pensioniert.

Diese einleitenden, biographischen Bemerkungen sollen den Hintergrund bilden zu dem Leben des Mannes, der in seinen Mußestunden ein Werk zeitigte, wie es nur unbegrenzter Enthusiasmus hervorzubringen vermochte, ein Enthusiasmus, der die Zeit fand, neben der Werkeltagsarbeit sich mit einem riesigen Unternehmen zu betätigen, das in einem merkwürdigen Gegensatz zu den Forderungen des prosaischen Lebens stand.

George Thomson war ein Dilettant in der Musik. Er besaß eine echte Cremonenser Geige, auf der er eine gewisse Meisterschaft erlangte. Das Instrument mußte er aber dann leider verkaufen, als er sich in Geldnot befand, und er kam später nicht mehr in die Lage, wieder eine echte italienische Geige zu erwerben. Gegen das Ende seines Lebens bot er dem Hause Breitkopf & Härtel in Leipzig wertvolle Handschriften zum Tausch gegen ein solches Instrument an, hatte aber keinen Erfolg damit. Thomson war auch Sänger und nahm als solcher an den öffentlichen Konzerten in der St. Cäcilia-Halle Edinburgs teil. In diesen Räumen nun legte er den Grundstein zu jenem Werk, das seinen Namen der Nachwelt überliefert hat. Er selbst schreibt darüber an Robert Chambers folgendes:

„In den St. Cäcilia-Konzerten habe ich schottische Lieder in einer Vollkommenheit gehört, die jede Vorstellung, die ich vorher von ihrer Schönheit besessen hatte, übertraf. Dazu wurden sie noch von Italienern — Signore Tenducci und Signora Domenica Corri — gesungen. Tenduccis Gesang war durch Leidenschaft, Gefühl und Geschmack ausgezeichnet und, was man bei Sängern sehr selten findet, seine Aussprache war nicht weniger vollkommen als der Vortrag der Musik. Dieser

Vortrag unserer Lieder durch ihn und durch Signora Corri gab mir den Gedanken ein, unsere besten Melodien und Lieder zu sammeln und Klavierbegleitungen zu beschaffen, die ihrem Werte angemessen sein sollten."

In erster Linie machte sich Thomson nun an die Prüfung aller vorhandenen Sammlungen und fand in ihnen „ein trauriges Gemisch von Gutem und Schlechtem, Reinem und Unreinem". Die Klavierbegleitungen waren dünn und dilettantisch, die Texte vielfach frivolen Charakters, die in anständiger Gesellschaft nicht gesungen werden konnten. Das einzige Werk, das seinem Unternehmen Konkurrenz machen konnte, war Johnsons „Museum". Während aber dieses sechsbändige Werk bezüglich seiner Musik ebensoviele Mängel zeigte wie alle anderen Sammlungen, war es Robert Burns, der als Herausgeber der ersten Bände zugleich viele neue Texte dafür geliefert hatte, gelungen, dieser Ausgabe eine gewisse Volkstümlichkeit und einen Marktwert zu verschaffen. Furchtlos ging Thomson trotzdem ans Werk, setzte sich mit Burns selber in Verbindung und versicherte sich dessen Dienste. Burns veranlaßte ihn, den ursprünglich gefaßten Plan einer Auswahl schottischer Lieder aufzugeben und nicht allein alle guten schottischen Lieder, sondern auch die Volkslieder von Irland und Wales zu sammeln und zu veröffentlichen. Thomson war damit einverstanden. Um die richtigen Weisen zu erhalten, reiste er, da ihm die zugesandten Lieder nicht gefielen, selbst nach Wales, besuchte die berühmtesten Harfner und ließ sich deren Nationallieder vorsingen, die er dann sofort zu Papier brachte. Im Anfang wurde sein Unternehmen auch durch vermögende Freunde unterstützt. Diese zogen sich aber bald zurück, und nun ruhte auf den Schultern des unerschrockenen Mannes mit dem kleinen Gehalt die Verantwortlichkeit eines Riesenunternehmens, das manch andern in leistungsfähigeren Verhältnissen zurückgeschreckt hätte.

Es mag hier beiläufig erwähnt werden, daß das Werk nicht den gehofften Erfolg hatte, und daß infolgedessen George Thomson oft in die größte Geldnot geriet. Diese Tatsache ist deswegen von Interesse, weil sie manches in Thomsons Briefwechsel, vor allem sein Verhalten den Mitarbeitern gegenüber erklärt, ein Verhalten, das ihn leicht in ein falsches Licht stellen könnte. Wie wir jedoch aus seinen Briefen ersehen, waren nur seine persönlichen Verhältnisse schuld an der nicht immer hohen Honorierung der Arbeiten.

Nachdem Thomson nun in Robert Burns die geeignete literarische Kraft gefunden hatte, suchte er nach einem musikalischen Mitarbeiter, der die Lieder in ein ihrer Schönheit würdiges Gewand kleiden sollte. Thomson war musikalisch genug, um zu wissen, daß es weder in Edinburg noch in London einen Komponisten gab, der seinen Wünschen hätte Rechnung tragen können. Er wünschte nämlich durchaus nicht bloße Begleitungen. Die Einleitungen, Begleitungen und Nachspiele sollten sich vielmehr aus der Melodie einer jeglichen Nummer selber heraus entwickeln. Da er seinen Landsleuten die Lösung dieser Aufgabe nicht zutrauen konnte, war er auf Komponisten des Auslandes angewiesen und trat nacheinander mit Pleyel, Kotzeluch, Haydn, Beethoven, Weber und Hummel in Berührung. Aber diese Verbindungen mit nichtenglischen Tonsetzern brachten natürlich große Nachteile mit sich. Einmal hatten diese Komponisten keine Kenntnis von dem Charakter der schottischen Lieder. Dann fehlten ihnen vor allem auch die Texte, und sie waren genötigt, aus den bloßen Melodien der Manuskripte zu schöpfen. Da gab es nun natürlich Klagen und Wünsche auf der einen Seite, Verweigerungen und Verlangen nach besserer Bezahlung auf der andern, Aergernisse und Aufregungen bei beiden Parteien. Und erst nachdem dann Thomson schließlich die musikalischen Bearbeitungen erhalten hatte, ging er daran, die dazu geeigneten Texte zu suchen. Burns bequemte sich dieser Arbeit mit großer Liebe und großem Geschick an. Aber Walter Scott, Hogg, Byron und Campbell, die ebenfalls für die Sache gewonnen worden waren, warfen Thomson fortwährend Knüppel zwischen die Beine. Einige dieser Dichter waren zu wenig musikalisch und fanden erst das Versmaß, nachdem sie die Noten gezählt hatten. Der Briefwechsel mit ihnen und andern Mitarbeitern, der sich über einen Zeitraum von 40 Jahren erstreckte, ist ein Denkmal von der unendlichen Geduld und dem glühenden Enthusiasmus George Thomsons.

Von den vielen bedeutenden Leuten, mit denen er brieflich in Berührung kam, sei nun heute des Größten erwähnt — Beethovens.

Haydn hatte vom Jahre 1799 bis zum Jahre 1804 mit George Thomson in Verbindung gestanden und in dieser Zeit 232 Lieder für ein Honorar von 5838 Mk. bearbeitet; gewiß eine schöne Summe für eine Gelegenheitsarbeit. Da nun aber Thomson wußte, daß der Komponist kränkelte und seine Tage gezählt seien, hielt er Umschau nach einem würdigen Nachfolger. Sein Künstlersinn bestimmte Beethoven dazu. Beethoven war dreiunddreißig Jahre alt, als er mit Thomson bekannt wurde. Er hatte außer der Symphonie in C dur und dem Oratorium „Christus am Oelberg" noch wenig komponiert, was sich allgemeiner Anerkennung erfreut hätte. Man betrachtete ihn aber als den Mann der Zukunft. Das wußte Thomson. Sein Brief vom 5. Juli 1803, in dem er Beethoven die ersten Vorschläge machte und seine Wünsche auseinandersetzte, wurde von dem Komponisten am 5. Oktober beantwortet. Er wünschte vor allem einige Sonaten, in denen schottische Weisen verarbeitet sein sollten.* Beethovens Antwort war für Thomson günstig. Sie lautete in deutscher Uebertragung:**

Wien, 5. Oktober 1803.

Werter Herr!

Ihr Brief vom 5. Juli bereitete mir viel Vergnügen. Ich bin mit Ihren Vorschlägen einverstanden und erlaube mir, Ihnen mitzuteilen, daß ich bereit bin, für Sie sechs Sonaten, wie gewünscht, zu komponieren, in die schottische Melodien so eingelegt sind, daß sie das schottische Volk im höchsten Grade angenehm und dem Genius seiner Lieder entsprechend finden wird. — — — Da ich eine große Vorliebe für schottische Melodien hege, wird mir die Komposition dieser Sonaten besonderes Vergnügen bereiten, und ich wage es zu behaupten, daß Sie vollauf zufrieden sein werden, vorausgesetzt daß das Honorar Ihren Ansichten entspricht.

Ihr 2c.

Louis van Beethoven.

Leider fand aber Thomson das Honorar viel zu hoch. Er war bereit, 150 Dukaten (1500 Mk.) zu bezahlen, und Beethoven verlangte die doppelte Summe. Die Honorarfrage ist denn auch der rote Faden, der sich durch den ganzen Briefwechsel hindurchzieht. Der Komponist gibt sein Bestes und verlangt eine entsprechende Bezahlung. Der Edinburger Idealist erkennt ersteres an, ist aber nicht in der Lage, den Wünschen seines Korrespondenten nachzukommen. Die Sache schlief deshalb zunächst ganz ein, und erst drei Jahre später machte Thomson neue Vorschläge. Nun gewinnen wir einen Einblick in den Charakter Beethovens. Während er mit dem Auge des Geschäftsmannes Thomsons Vorschläge eingehend prüft, verwahrt er sich in höflicher aber entschiedener Weise dagegen, daß die Möglichkeit eintreten könnte, die Kompositionen, die Thomson gekauft hatte, würden vor dem vereinbarten Zeitraum von sechs Monaten nach ihrem Erscheinen in England auch in Deutschland und Frankreich erscheinen. — Beethoven verlangt dann ferner, daß der Betrag in barem Geld und nicht in Wiener Banknoten ausbezahlt werde. Letztere hatten infolge der Besitzergreifung Wiens durch die Franzosen

* Pleyel und Kotzeluch hatten ihn bereits mit ähnlichen Arbeiten versehen.

** Die Briefe Beethovens sind in deutscher, französischer und englischer Sprache abgefaßt. Thayer bemerkt bei dem Briefe vom 5. Oktober 1803, daß nur die Unterschrift von Beethovens eigner Hand zu sein scheine. Red.

dermaßen an Wert verloren, daß z. B. das Jahresgehalt von 800 Dukaten, das ihm drei adelige Gönner ausgesetzt hatten, an eigentlichem Wert nur ungefähr die Hälfte darstellte. Diese Tatsache erklärt einerseits sowohl Beethovens bereitwilliges Eingehen auf Thomsons Vorschläge, wie aber auch die Hartnäckigkeit, mit der er mehr und mehr Geld verlangte.

Während sich, wie erwähnt, der Briefwechsel anfangs nur um die Komposition „schottischer Sonaten" drehte, hören wir im Jahre 1806 zum erstenmal, daß Beethoven schottische Lieder bearbeiten soll. Er verlangt für jede Nummer 1 Pfd. Sterl. Es scheint, daß die beiden Männer auch jetzt nicht einig werden konnten, denn erst drei Jahre später (23. November 1809) geht Beethoven auf neue Bedingungen ein. Er schreibt: „Ich will die Ritornelli (das sind die Vor- und Nachspiele) für die 43 kurzen Melodien setzen, aber ich verlange 10 Pfd. Sterl. oder 20 Wiener Dukaten in bar mehr, als was Sie angeboten haben." Der Brief gibt auch ein unzweideutiges Dokument davon, was Beethoven von seiner Kunst hielt: „— Seien Sie versichert, mein Herr, daß Sie es mit einem echten Künstler zu tun haben, der es liebt, ehrlich bezahlt zu werden, der aber eine noch größere Liebe für seine Kunst hegt, und der nie mit sich selbst zufrieden ist, sondern immer versucht, vorwärts zu kommen, und großen und beständigen Fortschritt in seiner Kunst machen will."



George Thomson.

Es ist bereits erwähnt worden, daß Thomsons Unternehmen nicht vom Glück begünstigt wurde. Die Schuld daran wird vielfach Beethoven und den andern musikalischen Mitarbeitern in die Schuhe geschoben. So wird behauptet, die Bearbeitungen entsprächen nicht dem Charakter der schottischen Musik, seien zu schwer zu spielen. Die Vorwürfe treffen aber zum größten Teil Thomson und die klavierspielenden Damen Schottlands. Selbst für einen Beethoven war es ein Ding der Unmöglichkeit, aus der bloßen Melodie und ohne Kenntnis des Textes eine Begleitung zu schaffen, mit Vor- und Nachspielen, die sich mit dem Text deckten. Im Jahre 1810 bittet er denn auch ganz natürlich Thomson um Zusendung der schottischen Originaldichtungen, die er ins Deutsche übertragen und sogar im Buchhandel erscheinen lassen will! Als Beethoven dann noch einmal (1812) mit aller Entschiedenheit die Worte zu den Melodien verlangte oder andernfalls die ganze Angelegenheit abgeben wollte, erfuhr er überhaupt erst, daß Thomson noch auf der Suche nach geeigneten Texten war. Die Angelegenheit wurde dann nicht mehr erwähnt.

Ob Beethoven charakteristischere Begleitungen geliefert hätte, wenn ihm die Texteswort übermittelt worden wären, muß eine offene Frage bleiben. Was aber die angeblich „schweren" Begleitungen anbetrifft, so fällt die Schuld wieder nicht auf den Komponisten. Zu Thomsons Zeiten gab es in Edinburg überhaupt keinen Menschen, der die Begleitungen Beethovens spielen konnte. Auf welch tiefer Stufe der Entwicklung muß das Klavierspiel in Schottland gestanden haben! Thomson, in seiner zweiten Eigenschaft als praktischer Geschäftsmann, mußte natürlich, wenn er für seine Ware einen Markt finden wollte, dem Geschmack seiner Zeit und den Fähigkeiten seiner Kunden bis zu einem gewissen Grade Rechnung tragen. Der gemütliche „Papa Haydn" hatte sich auch vollständig seinen Wünschen gefügt und gebeten, Thomson möge ihn auf alles aufmerksam machen, was „dem nationalen Geschmack nicht zusage", damit er es danach ändern könnte. Thomson, der als musikalisch Gebildeter wohl die scharfen Ecken der Beethovenschen Kunst kannte, um die seine Landsmänninnen nicht herumkamen, versuchte denn auch bei Beethoven sein Glück und bat ihn in sachlicher und höflicher Weise um Abänderung gewisser Stellen. Er beruft sich dabei auf die großen Ausgaben, die ihm bereits erwachsen seien, auf die viele Mühe, die ihm das Unternehmen bis jetzt gekostet habe, und all das sei für ihn Verlust und Enttäuschung, wenn der Komponist sich nicht einfacherer Schreibweise befleißige: „Glauben Sie nicht," schreibt er, „daß das, was für Sie leicht ist, auch für uns leicht ist; denn in Musik sind Sie ein wahrhafter Riese, wir aber sind Zwerge."

Hier Beethovens, des Künstlers, Antwort: „Ich bedaure, Ihren Wünschen nicht nachkommen zu können. Ich bin nicht gewöhnt, meine Kompositionen zu flicken: Ich habe das niemals getan, da ich von der Wahrheit überzeugt bin, daß jede teilweise Veränderung den ganzen Charakter der Komposition verändert. Es tut mir leid, daß Sie dadurch Verlust erleiden; aber Sie dürfen mir die Schuld nicht geben, denn es war Ihre Pflicht, mich besser mit dem Geschmack Ihres Landes und den geringen Fähigkeiten Ihrer Spieler bekannt zu machen." Zugleich kommt er aber doch den Wünschen Thomsons insofern nach, als er eine Anzahl Lieder einer neuen Bearbeitung unterzieht, obgleich er dabei seine „Einbildungskraft auf die Folterbank" zu legen gezwungen ist, und „weil niemand als er die Arbeit zu Ende führen soll". — Thomson läßt trotzdem nicht locker und kommt immer wieder auf den für den geschäftlichen Teil seines Unternehmens so wichtigen Punkt zurück. Er schreibt an Beethoven: „Ist es Ihnen denn nicht möglich, den Zauber Ihrer Kunst in einer einfacheren Form zu entfalten? Kann sich Ihr Genius nicht herablassen, gleich herrliche Musik zu komponieren, deren Ausführung aber weniger schwierig ist, so daß Dilettanten ebenfalls an einem so köstlichen Fest teilnehmen können?"

Er wagt viel, wenn er Beethoven folgende Bemerkungen zuruft: „Ist nicht in allen Künsten die höchste Schönheit mit der vollkommensten Einfachheit verbunden? Und sind es nicht gerade solche Werke, die dauernde und allgemeine Bewunderung erringen?" — Beethovens letzter Brief an Thomson vom 25. Mai 1819 gibt Antwort auf diese Bemerkungen:

„Sie schreiben immer — „leicht", „sehr leicht"; ich tue mein Bestes, um Sie zu befriedigen, aber — aber — die Bezahlung muß „schwerer", ich möchte sagen „schwerwiegender" sein. — — — Ich wünsche, daß Sie immer einen wirklichen

Geschmack für wahre Musik haben; wenn Sie rufen „leicht", so antworte ich Ihrem „leicht" mit „schwer"!!!

Ihr Freund

Beethoven."

Im allgemeinen scheint die Arbeit Beethoven zugesagt zu haben, wie auch aus folgendem Brief vom 10. Juli 1810 hervorgeht: „Ich habe con amore komponiert und mit dem Wunsch, der schottischen und englischen Nation ein Zeichen meiner Achtung zu geben, indem ich ihren Nationalliedern huldige." Er will die Arbeit aus diesen Gründen auch sehr billig liefern, aber schon im folgenden Jahre (1811) erhielt Thomson einen Brief, in dem Beethoven wieder die Honorarfrage erörtert und zwar diesmal aufs eingehendste. Der Meister stützt sich dabei auf die schlechten Zeiten, die trotz der eingestellten Feindseligkeiten mit den Franzosen die Lage der Künstler immer noch empfindlich gefährdeten. Aus demselben Briefe erfahren wir auch, daß unser unerschrockener schottischer Musikliebhaber Thomson nicht allein Bestellungen gab auf Lieder und Sonaten, sondern daß er auch Quintette wünschte. Ja, er machte Beethoven sogar Vorschläge wegen der Komposition einer Kantate und eines Oratoriums. Als Text für die Kantate schlägt er Campbells „Battle of the Baltic" vor. Beethoven schreibt: „Für die Kantate über ‚Die Schlacht in der Ostsee' verlange ich 50 Dukaten (500 Mk.); aber unter der Bedingung, daß das Libretto keinen Spott gegen die Dänen enthält; wenn das Gegenteil der Fall ist, kann ich die Sache nicht unternehmen."

Das Gedicht hätte sich zu einer Vertonung vorzüglich geeignet, namentlich da es der Bedingung Beethovens bezüglich der Reinheit des Textes entsprach. In einem späteren Briefe verlangte Beethoven aber 60 Dukaten. Die Verhandlungen kamen zu keinem Resultat, der Briefwechsel gibt über die näheren Gründe hierfür keine Auskunft. Jedenfalls aber scheiterten sie tatsächlich an der Höhe des Honorars, der Thomsons Einkünfte nicht gewachsen waren. Dasselbe ist der Fall mit einer Ouvertüre, die Thomson gegen Ende des Jahres 1814 bestellt und wofür Beethoven 12 Dukaten gefordert hatte. Die Ouvertüre sollte den Charakter der schottischen Musik bewahren und an Länge der Ouvertüre zur „Zauberflöte" oder „Don Giovanni" entsprechen. Thomson war sogar bereit, 18 Dukaten (180 Mk.) zu bezahlen, wenn die Ouvertüre, die ursprünglich nur für Klavier bestimmt war, durch Hinzufügung von Stimmen für Violine, Flöte, Viola und Violoncello ad libitum bereichert würde. Man kann nun wohl die verzweiflungsvolle Resignation verstehen, mit der Thomson als Antwort auf Beethovens Forderung von 50 Dukaten folgende Zeilen schrieb: „Zuerst verlangten Sie 12 Dukaten für eine Ouvertüre: und nun wünschen Sie das Vierfache dieser Summe! Unglücklicherweise bin ich nicht in der Lage, ein solches Honorar zu bezahlen. Ich gebe die Ouvertüre auf!" — Noch einmal kommt in dem Schreiben vom 29. Februar 1812 Beethoven auf die Honorarfrage zurück, indem er sich auf die seinem Vorgänger Haydn bewilligte Summe beruft: „Haydn versicherte mir, daß er für jedes Lied vier Dukaten erhalten hat, obgleich er nur für Harpsichord und Violine schrieb, ohne Vor- und Nachspiele und ohne Cellostimme." Thomson will aber unter keiner Bedingung auf eine Erhöhung des Honorars eingehen und beteuert „bei seiner Ehre", daß Haydn nicht mehr als zwei Dukaten für jedes Lied zu bekommen gehabt hätte, obgleich er ihm aus freien Stücken meist etwas mehr gegeben habe. Unvorsichtigerweise hatte er in einem Briefe angedeutet, daß doch Kotzeluch auch nur zwei Dukaten bekommen habe, wofür er von Beethoven mit folgender charakteristischer Antwort bedacht wurde: „Mit Bezug auf M. Kotzeluch, der Ihnen eine Melodie mit Begleitung für zwei Dukaten liefert, sende ich meine warmen Glückwünsche an Sie und das englische und schottische Publikum, wenn sie es hören! Ich betrachte mich, offen gestanden, in dieser Sache ein Stück über M. Kotzeluch (miserabilis!), und ich hoffe, daß Sie Unterschied machen, der Ihnen erlaubt, mir Gerechtigkeit zuteil werden zu lassen."

Der Brief war unnötig, denn Thomsons Scharfblick hatte längst in Beethoven den ersten Komponisten seiner Zeit erkannt. Wie er von Beethoven dachte, steht in einem Briefe an ihn vom Jahre 1813 zu lesen, worin es heißt: „Kürzlich verbrachte ich einige Tage auf dem Land in einer auserwählten Gesellschaft von Dilettanten, wo wir unter anderem Ihr erstes Rasoumoffsky-Quartett und das Quintett in C dur spielten. Wir wiederholten diese jeden Tag mit wachsendem Vergnügen und tranken jeden Tag auf die Gesundheit des Komponisten. Welch unsterbliches Thema, jenes Adagio! Das allein würde mich in der Sterbestunde trösten!"

Das sind nicht die Worte eines Schmeichlers, das sind die Worte eines aufrichtigen Mannes!

Es wäre nun unrecht, wollte man Beethoven für die Hartnäckigkeit tadeln, mit der er, zumal einem Mann wie Thomson gegenüber, fortwährend auf besserer Bezahlung besteht. Abgesehen davon, daß, wie schon erwähnt, die politischen Verhältnisse dem Künstler die Einkünfte schmälerten — in einem Brief an Thomson vom 7. Februar 1815 erwähnt Beethoven, daß die Steuern eine solche Höhe erreicht hätten, daß sein Anteil für das Jahr 1814 nahezu 1200 Mk. betragen hätte —, war Beethoven fast ausschließlich auf den Erlös aus seinen Kompositionen angewiesen. Weder als Lehrer, noch als Dirigent, noch als Klavierspieler konnte er Geld verdienen, denn drei Jahre, ehe er mit Thomson in Verbindung trat, hatten sich schon ernstliche Anzeichen seiner anbrechenden Schwerhörigkeit gezeigt. Beethoven schreibt auch in einem Briefe aus dem Jahre 1813: „Mein ganzes Einkommen erziele ich aus meinen Werken." Daraus erklärt sich auch die Tatsache, daß er im Oktober 1814 einen andern Weg einschlug und seinem schottischen Geschäftsfreunde, dessen Kunstbegeisterung er ein schönes Sümmchen Geld verdankte, eine Komposition anbot: „Der Triumph Wellingtons bei der Schlacht von Vittoria". Das für Orchester geschriebene, bekanntlich aus zwei Teilen — die Schlacht und Triumph-Symphonie — bestehende Werk war in Wien mit großem Beifall aufgenommen worden. Thomson jedoch läßt sich diesmal von seinem Enthusiasmus trotz dem verführerischen Angebote nicht hinreißen. Er weiß, daß ein Orchesterwerk für ihn nicht den geringsten Wert besitzt, und er sagt es Beethoven in der ihm eigenen, geschäftsmännischen Weise: „In Großbritannien haben wir so wenig Leute, die gut Geige spielen, daß der Verkauf einer Symphonie für volles Orchester nicht die Druckkosten decken würde. Das ist so wahr, daß ich Sie versichere, daß ich nicht an die Veröffentlichung einer Symphonie denken könnte, selbst wenn Sie mir die Partitur zum Geschenk machten."

Thomson ist bereit, das Werk in der Form einer Sonate für Klavier und Violine anzukaufen, aber Beethoven erwähnt die Angelegenheit nicht wieder, und wir hören kein Wort mehr davon.

Aus all den Briefen geht nun für Thomson das eine hervor, daß er unbekümmert um den sofortigen Beifall der Menge seine Ziele mit künstlerischer Begeisterung verfolgte. Leider blieb auch der zukünftige Beifall aus, und man wird deshalb dem schottischen Enthusiasten die warme Teilnahme um so weniger versagen, als es ihm nicht so sehr darum zu tun war, mit der Veröffentlichung der Lieder viel Geld zu verdienen, vielmehr ein Werk zu schaffen, das das Beste in schönster und gediegenster Form enthalten sollte. Deshalb hatte er sich an Beethoven gewendet. Wenn seine Kritiker scharf gegen ihn zu Felde zogen und von den „lächerlichen Ungereimtheiten und dem Widernatürlichen" der „kontinentalen" Klavierbegleitungen sprachen, erklärte Thomson, daß sich seine Komponisten ebensowenig irren könnten, „als Jeffrey und Scott ungrammatikalisch" schreiben könnten.

Aber auch seinem Enthusiasmus blieb schließlich die Stunde nicht erspart, wo es ihm zum Bewußtsein kommen mußte, daß seine Mühen umsonst waren und daß er große Summen Geld zum Fenster hinausgeworfen hatte. Sein Londoner Verleger schrieb an ihn: „Beethoven ist ein großer und erhabener Künstler, aber man versteht ihn nicht, und seine Begleitungen Ihrer

Lieder sind viel zu schwer für das Publikum. Trotz all Ihrer Anzeigen in den Zeitungen hat kein einziger Band mit seinen Begleitungen einen Käufer gefunden."

Und Thomson selbst klagt in einem Brief: „Ich habe keine Hoffnung mehr, jemals aus dem, was Beethoven für mich getan hat, Nutzen zu erzielen. Er komponiert für die Nachwelt. Ich hoffte, daß sich sein Riesengeist herablassen und sich dem einfachen Charakter der Volkslieder anbequemen würde, aber im allgemeinen war er für meine Zwecke zu gelehrt und zu exzentrisch, und all meine goldnen Dukaten sind weggeworfen."

Trotz alledem gibt der rege Geist sein Werk nicht auf. Ganze Sammlungen schottischer, irischer und walisischer Melodien schickt unser Schotte nach Wien. Er wünscht sogar Volkslieder von Deutschland, Polen, Rußland, Tirol, Venedig und Spanien und erhält am 8. Juli 1816 neunzehn solcher Lieder, für die er aber gar keine Verwendung hat, da ihm die Texte fehlen und weil „das Versmaß und der eigentümliche Stil weder der Form noch dem Genius englischer Poesie passen. Die Anstrengungen unsrer Dichter, ihnen englische Verse anzupassen, waren alle vergebens."

Die letzten Variationen, deren Erwerbung und Drucklegung 1880 Mk. kosteten, brachten Thomson keinen Pfennig ein, und in einem Brief vom Juni 1820 bittet er Beethoven, sie einem Wiener Musikalienhändler zu verhandeln und ihm dafür sechs englische Lieder zu schicken, in deren Besitz der Meister vor vielen Jahren gekommen war.

Das sind die letzten Aeußerungen, die die beiden Männer miteinander ausgetauscht haben. Beethoven starb sieben Jahre später. Warum der Verkehr abgebrochen und durch wen er abgebrochen wurde, ist aus den vorhandenen Briefen nicht ersichtlich. Thomson machte trotz seiner Beethoven gegebenen Erklärung, daß dieser das Werk zu Ende führen sollte, weitere Versuche, leichte Klavierbegleitungen zu erhalten und versicherte sich nacheinander der Dienste Webers und Hummels. Er schickte ihnen Melodien-Sammlungen zur Bearbeitung, bezahlte noch höhere Honorare als an Beethoven und — veröffentlichte Werke, nach denen niemand Verlangen trug. Mit welcher Sehnsucht muß dieser glühende Enthusiast auf die Pakete und Briefe aus dem Ausland gewartet haben! Monate verstrichen, ehe er ein Lebenszeichen erhielt. Die meisten Pakete kamen über Paris, einige sogar über Malta. Um sicher zu gehen, daß seine Sendungen richtig ankamen, schickte er öfters Lieder und Briefe in doppelten Exemplaren auf verschiedenen Wegen. Sogar die Hilfe von Schmugglern wurde in Anspruch genommen, denn aus einem an einen Mr. J. Thomson in Edinburg gerichteten Briefe vom 9. Dezember 1813 ersieht man, daß diese Leute vielfach Pakete zwischen Frankreich und England besorgten und daß die Schmuggler von Folkestone einmal ein Musikalienpaket wegen seiner Größe verweigerten.

Thomsons Geldsendungen waren für die in dieser Abhandlung genannten Komponisten ebenso willkommen, als deren Arbeiten für ihn, und wenn Beethoven behauptete, daß er Walter Scotts Romane nicht lesen könne, weil der für Geld schreibe, so fordert diese Bemerkung ein Lächeln heraus. Wie wir gesehen haben, schrieb Beethoven nicht allein für Geld, sondern er verstand es auch, ziemlich viel Geld aus seinen Arbeiten für George Thomson herauszuschlagen. Wie auch J. Cuthbert Hadden in seinem oben genannten interessanten Buch erwähnt, arbeiteten Scott sowohl wie Beethoven nicht umsonst, nur „mit dem Unterschied, daß Scott, wenigstens in seinem späteren Leben, für die Annehmlichkeiten des Lebens schrieb, Beethoven aber für die Lebensbedürfnisse".

Wenn auch Beethoven an einzelnen Bezahlungen Anstand nahm, erhielt er doch im ganzen nicht weniger als 12 000 Mk., ohne die Honorare, die ihm die Veröffentlichung der Kompositionen auf dem Festland abwarfen. Wahrlich, zu damaliger Zeit ein schönes Einkommen aus einer Nebenarbeit! Und da weiter kein Zweifel daran bestehen kann, daß sich Thomson in den ersten Jahren seines Unternehmens manches versagt haben mußte, nur um seine Komponisten zu befriedigen, daß er keine großen Honorare bezahlen konnte, Beethovens Forderungen aber in vielen Fällen nachgab, wenn sie nicht zu hoch waren, so fällt hiermit der Vorwurf, daß Thomson seine Mitarbeiter schlecht bezahlt hätte!

Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von Dr. G. Münzer.

(Fortsetzung.)

4. Das durchkomponierte Lied.

Nach Mozart ein Stückchen Mendelssohn! Wir spielen sein bekanntes Gondellied in g moll. Das Werkchen ist 46 Takte lang und Mendelssohn nennt es ein Venezianisches Gondellied. Wir müssen uns hier dreierlei fragen: Wieso ist es überhaupt ein Lied, was charakterisiert es als Gondellied und was ist daran venezianisch?

Ein Lied, wie wir es bei Schumanns Kinderszenen etwa fanden, ist es nicht. Dennoch hat dieses Stück Mendelssohns unzweifelhaft liedartigen Charakter.

Zunächst also: Wie ist es eigentlich gebaut?

Bevor die Liedmelodie anhebt, hören wir ein Vorspiel: Zuerst einen wiegenden Rhythmus, sodann im dritten Takte beginnend eine abgerissene melodische Phrase:



Wiederum zwei Takte wiegende Begleitung; dann erst setzt im achten Takte die eigentliche Liedmelodie ein:



Sie schließt im zehnten Takt, und es beginnt eine fortsetzende Episode von acht Takten (1), der eine dritte von neun (2) folgt:



In einem Nachspiel klingt das Ganze aus.

Mendelssohn wandte also hier ein ähnliches Verfahren an, wie Mozart beim „Veilchen". Er ließ aus der Verbindung

kleinerer gleichartiger Formen eine größere entstehen. Wir haben uns aber das Schaffen eines Komponisten nicht in der Art vorzustellen, daß er etwa, um größere Kompositionen zu schaffen, mechanisch lediglich Periode an Periode füge. Wir würden ein solches Werk, selbst wenn es noch so geschickt gemacht wäre, doch als Stückwerk empfinden. Es könnte im günstigsten Falle auf diese Weise eine Art musikalischer Mosaik entstehen, bei der aber trotzdem die Zwischenräume und Lücken zwischen den einzelnen Steinchen zu merken wären. Das Schaffen des Künstlers ahmt vielmehr unbewußt das der Natur selbst nach. Wie diese Zelle aus Zelle entstehen läßt, bis aus der winzigen Urform sich die höchstorganisierten Lebewesen entwickelt haben, so geht im wahren Kunstwerk Idee aus Idee hervor. Jede für sich ist ein Ganzes und doch wiederum bedingt durch ihre Nachbarn. Man kann daher sagen, daß die Musik, so wenig sie ihre Formenvorbilder in der Natur findet, dennoch in weit höherem Grade eine nachahmende Kunst ist, als Malerei und Plastik, indem sie zwar nicht die äußeren Formen der Natur erborgt, wohl aber ihr Leben und Formen gestaltendes Prinzip selbst. Dem Zellenstaat in der Natur stellen wir in der Musik den Periodenstaat gegenüber. Ein letztes Unerklärliches wird freilich wie in der Natur auch in der Kunst bleiben Gewisse Gründe der musikalischen Schönheit und ihrer Wirkung werden erst mit dem Geheimnis dieses Lebens selbst erklärt werden. Aber nähern können wir uns dieser Erklärung doch manchmal ein gutes Stück. —

Warum fassen wir z. B. die angegebenen drei Teile der Liedmelodie als ein zusammengehöriges Ganzes auf? Die Ursache liegt u. a. in ihrer Verwandtschaft mit dem Motiv (a) des Vorspieles.* Wir finden es im Anfange der Melodie mit den 3 letzten Noten bei b, sodann „variiert" bei f. Es tönt ferner an mit den Anfangsnoten d f bei (c) und endlich klingt der Hauptton des Motives, das d durch bei (e). Auch mancherlei rhythmische Verwandtschaften finden sich wie bei c und c. Als ein Charakteristikum hätten wir endlich die durchgehende gleichmäßige Begleitung nicht gering anzuschlagen. Sie ist es auch, welche das Lied als Gondellied kennzeichnet. Der wiegende Rhythmus ist von den Musikern als Symbol des wogenden Wassers akzeptiert worden. Wir finden ihn u. a. in Beethovens „Szene am Bach":



in Wagners „Rheingold":



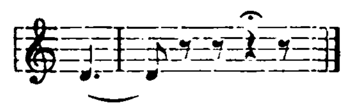
Es handelt sich hier um Nachahmung eines sichtbaren Vorganges durch einen hörbaren von ähnlicher Bewegung.

So wäre denn die Mendelssohnsche Komposition als Gondellied gerechtfertigt. Bleibt noch die Frage zu beantworten, was ist daran venezianisch? Die Stimmung des Liedes ist träumerisch, weich, und als solche nicht durchaus venezianisch.

Wirklich venezianisch sind in diesem Liede vielmehr die eigentümlichen melodischen Rufe und Zwischenrufe, denen wir in jener Phrase der Einleitung und auch sonst im Liede begegnen. Vorzüglich gehören hierher auch die zwischenschlagenden d:



gegen das Ende des Liedes und das leise Aushallen auf demselben Ton am Schluß. Die Gondoliere in Venedig haben eine eigentümliche melodische Sprache, um sich über die Wasserfläche hin verständlich zu machen. Die Kanäle, durch die sie fahren, sind oft sehr eng und treffen sich unter Winkeln, welche es unmöglich machen, daß sich die Boote rechtzeitig sehen können. In Deutschland würden sich die Bootsfahrer mit einem gewöhnlichen he! oder hallo! begnügen, um sich bemerkbar zu machen. Im sangesfrohen Süden singen sich die Gondoliere an. Sobald sie an eine Biegung kommen, oder wünschen, daß man ihnen ausweicht, stimmen sie eigentümliche langgezogene Töne oder ganze Phrasen an, in der Art, wie sie das Mendelssohnsche Lied wiedergibt. In den ruhigen engen Kanälen klingen diese Rufe der Gondoliere weithin. Das hat Mendelssohn ganz reizend imitiert. Die Gondel mit ihrem singenden, rufenden Gondoliere ist an uns vorüber gezogen, und ganz aus der Ferne klingt verschwebend ein letztes:



Dieses Gondellied ist ein echter Mendelssohn, klar und logisch in Form und Entwicklung, schön in der Melodik, sinnig im Ausdruck; ein feines geistvolles Musikstückchen. Mendelssohn galt einst als der legitime Erbe Beethovens. Man hat ihn bei Lebzeiten ebenso überschätzt als man ihn heute unterschätzt. Unsere Zeit steht unter dem Einfluß der dramatischen Musik Wagners und seiner Anschauungen. Wir haben dadurch die rechte Wertschätzung und die Freude am Kleinen etwas verlernt. Aber es hat in der Kunst jeder Meister seine Berechtigung. Türmt der eine Riesendome und Paläste, so bildet der andere fein geformte Gefäße. Um in der Kleinkunst ein Großer zu sein, auch dazu gehört Genie. „Nur wer wirklich gereift," — sagt Hans von Bülow — „ist fähig zum Verständnisse der Musik eines Mendelssohns, des größten Formengenies nach Mozart."

(Fortsetzung folgt.)

* Man kann dieses Motiv in zwei Teile zerlegen, die durch das sf. auf dem f angedeutet sind: es ergibt sich 1) der „rufende" Grundton d der Phrase und 2) die absteigende Reihe f es d; so hat sie auch Mendelssohn benützt.

Der Monatsplauderer.

Neulich ist mir ein seltsames Ding passiert, das ich mir als gute Lektion hinter den Spiegel gesteckt habe, weil es zeigt, wie leicht selbst ein im Umgang mit Kunstwerken nicht Unerfahrener noch seinen Bock schießt, wenn er sich über die trivialen Vorsichtsmaßregeln schon erhaben glaubt.

Gab's da kürzlich bei uns in Prag eine neue Oper: „Strandrecht" von der englischen Komponistin E. M. Smyth. Kurz zuvor war sie in Leipzig gewesen und die Kritiken darüber lauteten ziemlich absprechend. Nun ja! Eine Komponistin und eine Engländerin! Als ob nicht eines genügte, um einen gegen das Ergebnis dieser beiden Faktoren voreingenommen zu machen! — Bei der Generalprobe saß ich denn auch mitten auf der Bank der Spötter, hörte mit halbem Ohre hin (war ja zufällig diesmal jeder Referatspflicht ledig) und was ich da so nebenher von der Musik erlauschte, reizte mich wenig zu aufmerksamerem Hinhorchen. Spasses halber nahm ich mir zur Premiere zwei Freunde mit, um den Eindruck dieser „unerfreulichen" Musik auf sie zu beobachten, aber, wie ich nun interessierter hinhorche, erging mir's eigen. Die erwarteten Erinnerungsbilder der Probe wollten sich nicht wieder einstellen. Manches zog mich an, manches imponierte mir, und in dieser mir peinlichen Verwirrung meines Urteils verließ ich lieber bald das Theater. Andern Tages las man nur wieder ungünstige Rezensionen, und plötzlich fiel mir ein, ob nicht am Ende wieder einmal ein Werk von Eigenart im Zwange von Vorurteilen völlig verkannt worden sei. Ich beschäftigte mich nun näher mit der genannten Oper und fand, daß ihr in vielen Stücken wirklich unrecht geschehen ist. Denn sie erscheint mir als ein Werk von großem Ernst, von sehr beachtenswertem Können und was die Hauptsache ist: von individuellem Schnitt.

Wie eine Individualität auf die andere wirkt — und ein Kunstwerk ist doch auch nichts anderes als projizierte Individualität — gehört zu den merkwürdigsten Erscheinungen des Seelenlebens. Das Zusammentreffen zweier reifer Individualitäten ergibt in der Regel Unlustgefühle, und zwar um so stärkere, je stärker die einander Begegnenden sind. Daher die oft bemerkte Tatsache, daß ein neues Genie just nicht von „den Besten seiner Zeit", sondern zumeist von kleineren Geistern erkannt und gewürdigt wird. Daher so viel Haß und innere Fremdheit gerade unter bedeutenden Künstlern, selbst wo eine Rivalität gar nicht in Frage kommt. In der Jugend ist die Empfänglichkeit, die Anpassungsfähigkeit des Menschen am größten. Daher die bestimmende Macht der Jugendeindrücke. Je älter wir werden, desto mehr verhärtet unser Wesen gegen neue Eindrücke, desto enger wird der Durchlaß unserer Phantasie, und es braucht einer gewissen Ueberwindung, sich eine fremde Individualität nur nahe kommen zu lassen, geschweige denn, sie sich innerlich zu eigen zu machen. Neue Techniken, neue ästhetische Prinzipien werden verhältnismäßig leicht und schnell angenommen, weil ihre Rezeption mehr verstandesmäßig erfolgt. Am längsten und hartnäckigsten aber sträubt sich der entwickelte menschliche Geist gegen die Anerkennung einer neuen markanten Persönlichkeit, bezw. im Bereiche der Tonkunst gegen eine individuelle Melodik, die immer erst zu allerletzt erfaßt und gelten gelassen wird.

Und das ist es auch, was ich dem verehrten Meister Felix Draeseke entgegenhalten möchte, wenn er wieder einmal so stürmisch wider die Konfusion in der Musik zu Felde zieht. Es ist lehrreich zu sehen, wie der banale Kunstbanause und die scharfe Künstlerindividualität der Moderne gegenüber zu fast den nämlichen Urteilen gelangen. Wir sind geneigt, jede Musik, wozu uns der Schlüssel fehlt, als „Unmusik" zu bezeichnen. Für uns ist sie stumm oder „nichtssagendes" Geräusch, wogegen sie andere „anspricht". Und selbst ein gewiegter Kenner musikalischer Zungen kann, sobald ein neuer Dialekt ertönt, nur ein sinnloses, abstoßendes Charivari zu vernehmen glauben, wenn er nicht alle Kräfte seiner Phantasie auf die ungewohnten Laute konzentriert. Vorurteile und Gleichgültigkeit sind darum die schlimmsten Feinde des musikalischen Fortschrittes, die starrsten Hemmschuhe der Entwicklung. Wie hypnotisiert horchten die Musiker in Straußens „Salome" einzig auf die vielberufenen „Kakophonien" und vergessen dabei ganz, auf die mitreißende Gewalt der symphonischen Sätze zu achten. Griesgrame sagen dann freilich: es ist alles nur „Technik". Wie, Technik bloß wäre der Gluthauch dieses ungeheuren, versengenden Temperaments? Technik bloß wäre dieser brennende, berauschende Farbenzauber? Technik diese unwiderstehlichen, atemversetzenden Steigerungen? Technik wäre diese Stimmungskraft, die uns das dekadente, aus Brutalität und raffiniertester Sinnlichkeit und Genußsucht gemischte Milieu eines syrischen Fürstenhofes veranschaulicht? Nun gut, dann verstehen wir eben unter Technik zweierlei, und ich will die Technik, welche die erste Szene zwischen Salome und Jochanaan geschaffen hat, als Göttin ehren. Wobei ich bemerke, daß ich keineswegs ein unbedingter Bewunderer der „Salome" (zumal vom dramatischen Standpunkt) bin. Aber man fühlt sich sofort gereizt, mit hoch erhobenem Schild vor das Kunstwerk zu treten, wenn Unverstand, und sei's der berechtigte Unverstand der geschlossenen Individualität, danach mit Steinen wirft.

Die Hauptfrage, die wir angesichts eines neuen Kunstwerks stellen sollen, ist überhaupt gar nicht die Frage nach der Mache, nach der Regelrichtigkeit oder nach der technischen Vermessenheit einer Musik. Der korrekte, loyale Satz macht ebensowenig das Genie wie die böswillige Verleugnung aller musikalischen Erfahrungsregeln. Eine „Kühnheit" ist nur dann ein Verdienst, wenn sie eine Wirkung erzielt, die auf normalem Wege nie erzielt worden wäre und die sich gerade in dem betreffenden Augenblicke als denkbar stärkste, trefflichste Wirkung erweist. Alle geniale Kühnheit entspringt dem Ausdrucksbedürfnis, ja mehr noch: sie befriedigt dieses Ausdrucksbedürfnis, und diese Befriedigung bildet ihr sicherstes Kriterium. — Aber das sind Dinge, die sich einfach, oft rein verstandesmäßig nachweisen lassen. Man kann als Kenner der Literatur sagen: diesen Akkord, diese Instrumentenkombination, diesen melodischen Schritt hat man noch nicht zum Ausdruck dieser oder jener Stimmung benutzt, das ist originale Erfindung. Schwerer, weil mehr mit dem Gefühle zu erfassen, ist jener Individualismus einer Musik, der in der Persönlichkeit des Komponisten wurzelt. Unsere Kunst ist viel, viel mehr, als die meisten glauben, unwillkürlicher Ausdruck der menschlichen Natur. Nicht bloß zwischen den Persönlichkeiten der Großmeister wie Bach, Mozart, Beethoven, Wagner und ihrer Musik besteht ein innerer Zusammenhang, sondern auch bei geringeren Geistern ist er zweifellos vorhanden, zum großen Verdruß derjenigen, die in der Musik nur ein Spiel tönend bewegter Formen, kein Mitteilungsorgan, keine Sprache der Stimmung und Empfindung anerkennen. Der Mensch komponiert wie er ist. Bei den älteren Meistern, deren Wesen uns aus Biographien, Briefen 2c. genau bekannt ist, schlägt unsere Phantasie natürlich leicht die Brücke von den Tönen hinüber zu den Personen und findet sogar ein gewisses Vergnügen, ein ästhetisches Lustmoment in dem Erkennen der Uebereinstimmung. Anders jedoch steht es bei neueren Tondichtern, die wir oft kaum dem Namen nach kennen und wo wir das Bild der geistigen Persönlichkeit erst aus den Werken apperzipieren. Diese sind natürlich von vornherein im Nachteil gegen die Alten, wenn nicht eine besondere Liebenswürdigkeit und auffallend interessante, zumal glänzende Eigenschaften ihnen raschen Eingang verschaffen. Die knorrigen, zurückhaltenden, verschlossenen Persönlichkeiten, wo die rauhe Außenseite meist einen edlen Kern birgt, bleiben übel dran, weil man die Mühe scheut, erst die harte Schale zu knacken. Und wirklich verstanden haben wir eine Komposition doch erst dann, wenn wir die Verbindungsfäden zwischen den Noten und ihrem Schöpfer sozusagen mit Händen greifen können.

Richard Batka.

Klavierauszüge zu Werken Bruckners.

Wenn man sich ein wenig von dem geräuschvollen öffentlichen Musiktreiben wegwendet und auf die stilleren Vorgänge und Wirkungen achtet, so taucht in erkennbaren und immer klareren Umrissen das Bild des Klavierauszugs vor uns auf, dem wir, ob er gleich — mit Recht oder Unrecht — nicht für voll gilt, einen beträchtlichen Teil unserer musikalischen Kultur verdanken. Man darf überzeugt sein: Beethoven z. B. hätte nicht so viele Aufführungen zu verzeichnen, wenn die Auszüge seiner Symphonien nicht so verbreitet wären. Es hieße unnütz die Kräfte vergeuden, wollten wir verlangen, ein Werk nur aus vollständigen, regelrechten Aufführungen kennen zu lernen. Die eigentliche Liebe, jene Liebe, die einzig Dauer verspricht, erwacht überhaupt nicht immer während der Aufführung im Konzertsaal. Denn gerade neue, geniale Erscheinungen werden, soweit sie die Runde machen, oft von Dirigenten geleitet, von Musikern gespielt, die der Neuheit für sich persönlich gleichgültig oder zweifelnd gegenüberstehen, wenn sie auch einem allgemeinen Verlangen folgen zu müssen glauben. Da geschieht es denn, daß selbst nach gewissenhafter Einstudierung das Werk wenig sachlich zu Gehör kommt; man muß sich oft wundern, wie der Hörer Feuer fangen kann für einen neuen Komponisten, der vielleicht, wenn er selbst unter den Hörern ist, von der Wiedergabe sehr wenig Schmeichelhaftes zu sagen weiß. Es gehört zu den Rätseln und verstärkt jedenfalls unsere Achtung vor der Gewalt des Genius, wie z. B. Richard Wagner vermöge der fragwürdigen Aufführungen der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre die Herzen gewonnen hat. Man muß eben doch auch bei Wagner gestehen, daß manchmal erst durch die Klavierauszüge die wahre Liebe geweckt worden ist. Gepflegt und geschürt ward sie jedenfalls durch jene häusliche Be-

schäftigung, deren Wirkung darum nicht weniger eine geschichtliche Macht bedeutet, weil sie sich etwa in der Stille, fernab von Zeitungen und Konzertsälen vollzieht. Noch stärker als beim Musikdramatiker tritt die gedachte Wirkung beim Symphoniker hervor. Ohne durch Klavierauszüge unterrichtet oder wenigstens interessiert zu sein, strömte die Menge gewiß nicht zu den Aufführungen Beethovenscher Symphonien.

Man muß, um die Rolle des Auszugs zu begreifen, auch noch bedenken, daß die Wiedergabe am Klavier, so mangelhaft sie ausfallen mag, ein Verständnis der Konzertaufführung nicht bloß ermöglicht, sondern die Wirklichkeit einer solchen gar häufig ersetzen muß. Alles strebt heutzutage der Großstadt zu. Aber doch tut der Großstädter gut daran, sich von Zeit zu Zeit zu vergegenwärtigen, daß noch immer genug musikbedürftige Seelen außerhalb der Großstadt hausen. Und für diese ist die Aufführung einer Beethovenschen Symphonie jedenfalls ein seltenes Ereignis, so selten erreicht und erlebt, daß manche Provinzler, und zwar ohne eigene Schuld, alt werden können, bis sie alle neun Symphonien Beethovens auch nur jede ein einzigesmal haben öffentlich aufführen hören.

Wenn es mit der Verbreitung Beethovenscher Symphonien langsam zuging, so kann man nicht verlangen, daß Bruckner rascher durchdringe. Denn Dampf und Elektrizität beschleunigen zwar mechanisches Geschehen, aber sie fördern nicht die Raschheit geistiger Auffassung. Gewiß sind die Bedingungen rascher äußerer Kenntnisnahme und Verbreitung durch die moderne Technik erleichtert worden: aber was hilft es — dem Mittelmäßigen oder Unechten stehen ja die gleichen Wege offen. Der Entscheid liegt also noch immer, bei der anfließenden Masse des Erzeugten, in der Urteilskraft des Publikums.

Erschwert wird die rasche Verbreitung solcher Werke wie der Brucknerschen Symphonien durch einige Umstände, die eben für die neuere Zeit bezeichnend sind. Häusliches Musizieren ist, wie die häusliche Geselligkeit, trotz allem, was dafür getan und geschrieben wird, gewiß eher im Abnehmen als im Zunehmen begriffen. Sodann hat der Musikliebhaber eine gewisse Angst vor der Undankbarkeit „moderner" Tonschöpfungen. Er sagt sich, daß die Wiedergabe am Klavier häufig die Intentionen des Komponisten eher gefährde als verstehen lehre. Dies mag bei einer Anzahl von Werken zutreffen. Bei Bruckner trifft es eben nicht zu. Wer sich um seine Symphonien bemüht, der hat etwas davon. Denn musikalische Gedanken, wenn sie etwas wert sind, Maß, Halt und Rückgrat haben, fallen nicht gleich um, wenn man sie vom Orchester aufs Klavier überträgt. Nur kommt es freilich darauf an, welcher Boden ihnen vom Klavierauszügler bereitet wird. Die Grundsätze des Klavierauszugs sind noch so wenig allgemein erweitert oder anerkannt, die Teilnahme für die Tätigkeit des Ausziehenden — als für eine untergeordnete — ist so gleichgültig, daß wir nicht einmal feste Maßstäbe besitzen, Auszüge aus Symphonien zu beurteilen. Wer es genau nähme, müßte vorher ein Buch darüber schreiben, was unter Klavierauszug zu verstehen sei. Was ich den Freunden Brucknerscher Musik, oder solchen, die es werden mögen, anraten kann, ist deshalb nur „praktisch" gemeint, ohne theoretische Auseinandersetzungen, nur mit Winken oder Wünschen versehen.

Am besten bewähren sich die vierhändigen Auszüge zu den neun Symphonien Bruckners; Ferdinand Löwe, Joseph (und Franz) Schalk sind ihre Verfasser. Gewiß Namen von allerbestem Klang. Was das Vierhändige angenehm und willkommen macht, ist die Verteilung der Schwierigkeiten; infolgedessen freieres Interesse für das Geistige, unmittelbares Genießen. Man fängt am besten mit dem Adagio an, probiert dann etwa das Trio des Scherzos, weiter den ersten, schließlich den letzten Satz. Wer das Liebliche, Lichte dem Düstern, Schwermütigen vorzieht, möge mit den Symphonien 2, 4 und 6 beginnen; sie haben Naturbilder und Naturstimmungen genug. Die erste, dritte, siebte sind mehr aufs Geistige oder Seelische gestellt. Die fünfte, achte, neunte sind wohl die tiefsten und reichsten Werke. Aber keine pedantische Ordnung! Es gibt Musikfreunde, denen zuerst die Neunte Bruckners wie eine Erleuchtung ins Herz strahlte. In bezug auf die Wiedergabe mögen sich die Spieler besonders vor einem groben Tremolieren in acht nehmen. Oft gleicht das Orchestertremolo den ruhig flimmernden Sternen; selten der Aufregung stürmischer Wellen. Es ist eine Art Orchestermanier, einem gehaltenen Ton Glanz, Farbe oder sozusagen Bewegung in der Ruhe zu geben; ähnlich wie das alte Cembalo Manieren erfand, den Ton zu halten. Vollständig genügt es, namentlich im Baß, dem Tremolo den Charakter des Haltetons zu wahren, der in sanften Wiederholungen sein Dasein behauptet. Ueberhaupt möge der untere Spieler bedenken, daß er selbst durch mäßiges Forte den obern Kameraden lahmlegt, weil nämlich die obern Oktaven auf dem besten Klavier unverhältnismäßig dünner als die untern, ja in der Höhe nichtssagend erklingen. Wer irgendwie Zeit hat, verbessere seinen vierhändigen Auszug gemäß persönlichen oder sachlichen Bedürfnissen aus den Partituren.

Für zwei Klaviere sind bis jetzt nur die 5. und 7. Symphonie erschienen. Jene (für acht Hände) von Heinrich von Bocklet, diese (für vier Hände) von Hermann Behn. Der Schluß der Fünften muß erheblich geändert werden, um wirksam zu sein.

Zweihändig sind alle neun Symphonien da — mit Ausnahme des ersten und letzten Satzes der siebten; um so unbegreiflicher, als bis jetzt die siebte eine der meistgespielten ist. Dafür sind zwei Sätze, die Scherzi der dritten und neunten Symphonie, doppelt, d. h. einzeln zu haben, und ist eine ganze Symphonie, die vierte nämlich, in zwei Fassungen zweihändig vorhanden: von J. Schalk und von Cyrill Hynais. Diese Doppelgänger entsprechen zwei so ziemlich gleichberechtigten Bedürfnissen: dem des technisch ausgebildeten Spielers, der einen vielstimmigen Satz bewältigen will und kann, und dem Bedürfnis des Dilettanten von mäßiger technischer Fertigkeit. Hynais hätte sogar noch schlichter vereinfachen können: es sollte Auszüge geben, die nur thematische Führer darstellen. (Auf Seite 20, bei Hynais, ist zwischen Takt 1 und 2 ein Takt ausgelassen — bei der schönen Stelle doppelt empfindlich!)

Die meisten zweihändigen Auszüge hat Stradal, einige haben auch J. Schalk und Löwe gearbeitet. Stradal, dessen Verdienste ich hochschätze, hätte hinsichtlich der Vielstimmigkeit genauer, hinsichtlich der Dynamik und Ausmalung weniger verschwenderisch, und im Satze reiner sein dürfen. Am besten wird es sein, Stradals mehr virtuos gestalteten Auszügen erleichterte, kontrapunktisch getreuere Parallelausgaben hinzuzufügen. Die Auszüge von Joseph Schalk erscheinen mir am empfehlenswertesten; Löwe hat in der Neunten viel ossias: die Aufgabe ist aber, die beste Möglichkeit festzulegen!

Vom Streichquintett gibt es einen vierhändigen Auszug, und das Adagio zweihändig von J. Schalk. Zu den drei Messen und dem Tedeum sind befriedigende Klavierauszüge da.

Die Bruckner-Literatur ist in den letzten Jahren durch die Biographie von Dr. Rudolf Louis bereichert worden (Georg Müller, München; Preis 5 Mk., geb. 7 Mk.). Heft 49 der modernen Essays (bei Gose & Tetzlaff; Preis 50 Pf.) bietet eine knappe Orientierung über Bruckner, ebenfalls von Louis. Der bekannte Münchner Musikschriftsteller verfügt über das musikalische und geistige Rüstzeug, eine Erscheinung wie die Bruckners aus persönlich liebevollem Verständnis heraus zu würdigen. Die Tatsachen über Bruckner findet man kurz beieinander in Rietschs Aufsatz in Reimers Jahrbuch auf 1897. Von Louis und Rietsch aus findet man sich leicht zu anderen Werken der Bruckner-Literatur. Auch auf die Bruckner-Nummern der „Neuen Musik-Zeitung" (Jahrg. XXIII Nr. 13 und folgende) sei an dieser Stelle hingewiesen; die Artikel mit zahlreichen Notenbeispielen über „Melodie-, Harmonie- und Themenbildung bei Anton Bruckner" von August Halm (Preis Mk. 1.20, siehe auch die Anzeige auf S. 182) sind vorzüglich geeignet, das Verständnis für unsern Meister zu erweitern und zu vertiefen. Man wird auch unterscheiden, was etwa in Konzertführern Haltbares oder Haltloses gesagt worden ist.

Dr. Karl Grunsky.

Von der Wiener Hofoper.

Gustav Mahler als Operndirektor.

So viele Facetten hat dieser scharf und hell geschliffene Stein, der sich Gustav Mahler nennt, daß man ganz gut von einer derselben sprechen kann, ohne die andern zu berühren. Der Symphoniker Mahler hat mit dem Hofopernleiter so gut wie nichts zu tun. Ja, es scheint fast, als ob Mahler selbst ängstlich bemüht wäre, die beiden Seelen in seiner Brust auseinanderzuhalten, das Theater seiner Komponistentätigkeit nicht nahe kommen zu lassen, hier ganz Bühnenmensch, dort nur Musiker zu sein. Wenn man nun bedenkt, wie ganz er beides ist, wenn man sich erinnert, daß er zu Beginn seiner Wiener Laufbahn auch noch die ungeheure Last eines Dirigenten der Philharmonischen Konzerte auf sich nahm, muß man diesen kleinen Mann, dieses Bündel Geist und Nerven zumindest als ein Wunder an Arbeitskraft anstaunen, mag man auch seiner Tätigkeit als Bühnenleiter — nur von dieser soll hier die Rede sein — nicht immer zustimmen. — Wie alle bedeutenden Menschen, hat auch Mahler sich gehäutet. Er ist nicht mehr derselbe, als der er vor neun Jahren zu uns kam. Aber es scheint mir jetzt an der Zeit, davon zu sprechen, weil er in dem nun abgelaufenen Mozart-Jahr sein Programm ganz offenkundig dargelegt hat, weil er nunmehr an einem Extrem angelangt erscheint, über das er wohl selbst nicht mehr hinaus kann. Seine ganze Entwicklungsgeschichte zu schildern, hieße die Geschichte des Wiener Hofoperntheaters in den letzten zehn Jahren schreiben, auf alle von Mahler neu aufgeführten und inszenierten Opern, auf alle neu engagierten und entlassenen Sänger genau eingehen: das ist hier nicht möglich, aber der Versuch, seine Arbeit in großen Zügen zu schildern, soll immerhin gewagt werden. — Als Mahler an die Spitze der Wiener Hofoper trat — zunächst als Kapellmeister, welcher Titel wenige Monate später in den eines Direktors umgewandelt wurde —, stand es mit der Hofbühne, die seit Jahren nur mehr nominell unter der Leitung des alternden, kranken, fast erblindeten Wilhelm Jahn war, nicht zum besten. Völlig herunterkommen konnte ein Institut freilich nicht, das so auserlesene Künstler zu Orchestermitgliedern hat, wie die Wiener Philharmoniker, an deren Spitze zuweilen Hans Richter trat, das gefeierte Stars sein eigen nannte, wie die Renard und Van Dyck, — zwei mehr liebenswürdige als große Künstler, die sich in ihrem ganzen Glanz nur in der süßlichen französischen Oper, vornehmlich der Massenets, zeigen konnten, und die man in der Folge darum leicht entbehrt hat. Wagner ging mit überlebten Kräften, etwa im Meyerbeerschen Stil in Szene, die klassische Oper erschien überhaupt nur bei Gastspielen oder Absagen und dann in trauriger Gestalt. Man sieht, was für ungeheure Arbeit es für Mahler zu tun gab. Mit seinem brausenden Temperament stürzte er sich darauf, fuhr wie die Windsbraut unter die Alten, holte von allen Seiten neue Kräfte herbei, inszenierte und dirigierte selber und hätte, wie Zettel im Sommernachtstraum, am liebsten wohl auch alle Rollen dargestellt. Er ließ Wagner im Sinne des Meisters über die Bühne gehen, öffnete alle Striche, eine Neuerung, über deren Berechtigung sich streiten läßt. Was in Bayreuth recht ist, muß in der Großstadt nicht billig sein, wo die Menschen von ihrer Arbeit weg ins Theater kommen, um am nächsten Morgen wieder zu ihr zurückzukehren, und den Genuß einer ungekürzten „Götterdämmerung" mit dem Schlaf einer halben Nacht und überangestrengten Nerven bezahlen müssen. Aber immerhin, er erzog sich sein Publikum, erzog sich's bis in die Details des Nichtzuspätkommens, der absoluten Ruhe im Zuschauerraum, die durch keinen Applaus während der Akte gestört werden darf. War er mit Wagner glücklich so weit, so nahm er nun auch die andern Aufführungen vor, belebte sie durch Neubesetzungen und erreichte es, daß jede Vorstellung, die man besuchte, gut und sorgfältig war. Und nun begann die leise Abschwenkung nach der andern Seite.

Sein feiner künstlerischer Intellekt stieß sich an der äußeren Gestalt der Opern, an den Kostümen zunächst, die zumeist den Charakter einer Maskenleihanstalt zweiten Ranges trugen. Der Hinblick auf die zwei schauspielerisch interessantesten Darstellerinnen seiner Bühne, Fräulein v. Mildenburg und Frau Gutheil-Schoder, wahre Meisterinnen auf dem Gebiet des Kostümtragens und der stilvollen Bewegung, mochte ihn darin unterstützen. Statt der üblichen weißen Schlafröcke für Gutrune und Isolde gab es nun wirkliche Gewänder, statt der kurzen Röckchen des Balletts, das Mahler überhaupt mit seinem leidenschaftlichen Hasse beehrt, erschienen Elfen, in wallende blasse Schleier gehüllt. Zunächst wurde er vom Maler Heinrich Lefler in seinen Bemühungen unterstützt; seinen Mann, wie er ihn brauchte, fand er aber erst in Alfred Roller.

Nun erst sollte das kommen, was Mahler für seine eigentliche Aufgabe hielt: die Regeneration von Beethoven und Mozart, das würdige Gewand, das unsere großen Meister dem heutigen Empfinden wieder ganz nahe bringen sollte. Ein großer Stab von jungen und zumeist intelligenten Künstlern war um Mahler versammelt — kaum ein einziger unter ihnen, der noch unter Jahn gewirkt hatte — das wahrhaft Große durfte nun kommen. Aber merkwürdigerweise kam es nicht.

Und doch war da kein Ton, den Mahler nicht belebt, kein Wort, das er nicht — sofern es sich um alte schlechte Uebersetzungen handelte — verbessert hätte. Kein Detail im Textbuch, in der Partitur, war ihm entgangen, alles war ins echte dramatische Leben übersetzt worden. Und doch blieb man kühl bis ans Herz hinan.



Direktor Gustav Mahler.
(Phot. Mertens, Mai & Cie., Wien.)

Die Reihe der bitteren Enttäuschungen begann mit „Fidelio". Man war gefesselt, geblendet von den wunderbaren szenischen Bildern, dem Stübchen des Kerkermeisters (Mahler hatte die alte Zweiteilung des ersten Aktes wieder eingeführt), dem trostlosen steinernen Burghof, über dem, um den Kontrast noch zu verschärfen, ein strahlender Himmel leuchtete, von dem schwarzen Grauen des Kerkers und dem wunderbaren Blick der letzten Szene über die weite spanische Hochebene. Aber auch den enragiertesten Neuerern fehlte etwas — man wußte nur noch nicht gleich was. Und noch mehr mangelte ihnen in dem unbeschreiblich raffiniert und bizarr ausgestatteten „Don Giovanni", in dem es sogar ein neues Prinzip der Seitenkulissen zu bewundern gab. Erst später, als Lilli Lehmann gelegentlich eines Gastspiels die Hauptrollen in diesen beiden Opern sang, kamen die meisten auf das, was sie vorher vermißt hatten. Es war nur eine Kleinigkeit gewesen: die Musik. Die glanzvolle Tätigkeit des Orchesters konnte es nicht ausgleichen, daß diese Bühne mit ganz wenigen Ausnahmen keine Sänger mehr besaß, die der klassischen Musik ohne Schwierigkeiten zu geben vermochten, was ihr gehörte. Die blendenden Kostüme konnten für die Hilflosigkeit der Künstler nicht aufkommen, sobald es eine kolorierte Stelle galt. Und auch darstellerisch hat sich mir nur eine einzige wirkliche Gestalt eingeprägt: die ergreifende Donna Elvira der Gutheil-Schoder.

Für diese Enttäuschungen sollte Mahler durch den großen Erfolg seines neuinszenierten „Figaro" entschädigt werden, der auch darum seine Bedeutung hat, weil er von dem internationalen Publikum des Salzburger Mozart-Festes bestätigt worden ist. Rückhaltlos muß man hier bekennen, daß der Ton des musikalischen Lustspiels niemals in ähnlicher Weise getroffen worden ist, daß hier — von den Schönheiten der Dekoration abgesehen — Wirkungen des Ensembles erzielt wurden, wie man sie kaum für möglich halten sollte. Es war ein kleines Wunder — fast möchte man sagen: ein Wunder der Dressur. Wie die Wipfel eines Rokokoparks waren die Individualitäten der Darsteller beschnitten, eingepreßt, unter die Gesamtwirkung gestellt. Und unwillkürlich entsann ich mich einer Figaro-Aufführung aus einer früheren Epoche Mahlers mit dem merkwürdig scheuen, herben und süßen Pagen der Gutheil-Schoder und dem strahlend übermütigen fröhlichen Kavalier Theodor Bertrams — zwei unvergeßliche Gestalten. Von dem jetzigen „Figaro" wird man den Eindruck eines bewundernswürdigen Ensembles mitnehmen, aber nicht den einer Persönlichkeit. Man wird die abgetönten Feinheiten der mehrstimmigen Nummern anstaunen, aber sich nicht einer wirklich schön, recht mozartisch gesungenen Einzelarie erinnern. Und mit eben diesem „Figaro" scheint mir Mahler an der Grenze angelangt, von der ich vorhin

sprach. Noch ein Schritt weiter und was wir haben, ist das Marionettentheater. Mahler aber, der beim Ideal Gordon Craigs angelangt ist, empfindet es heute vielleicht schon, daß man ihm zuruft: weniger Raffinement, weniger Ausstattungskosten — aber größere Künstler! — Von selber wachsen die großen dramatischen Gesangskünstler nicht, sie müssen erzogen werden. Die Mühe, Sänger zu entdecken, hat Mahler niemals gescheut. Er nahm Anfänger vom Konservatorium, die auf der großen Bühne in großen Partien natürlich versagen mußten, ja ein paar Mal versuchte er es, Sängerinnen direkt aus dem Konzertsaal zu holen. Ein Erzieher ist er nun aber wohl nicht. Nur die neuen Schwierigkeiten reizen ihn. Bei den ersten Aufführungen hat er alles mit fast übermenschlicher Willenskraft in der Hand. Schon der dritte oder vierte Abend interessiert ihn nicht mehr. Ein Substitut vertritt ihn im Orchester, die Sänger tun, was sie wollen, werden oft durch minderwertige Kollegen ersetzt. Man kann bei normalen Vorstellungen jetzt mitunter einem gemütlichen Schlendrian begegnen, wie in der seligen Aera Jahn. Denn der Mahler von heute sucht immer neue Anstrengungen, neue Aufgaben, neue Sensationen — für das bereits Erreichte hat er nicht viel übrig.



Erik Schmedes als Lohengrin.
(Phot. Mertens, Mai & Cie., Wien.)

Der Mahler von heute ...? Kennen wir ihn überhaupt? Vermag einer zu sagen, ob diese blendende, schillernde, bewegliche Persönlichkeit nicht eben in einer neuen Häutung begriffen ist, neuen Zielen zustrebt? Denn das ist ja eben das Schöne an ihm, das was seine Art als Leiter einer großen Bühne so wertvoll macht, mögen auch kuriose Einzelheiten mitunterlaufen: daß er ein beständiger Anreger ist, der das Publikum aus seiner Lethargie aufgerüttelt, es denken und kritisieren gelehrt hat. Es tut nichts, wenn sich dies auch einmal gegen ihn selbst richtet. Er steht da, fest und scharf umrissen, ganz allein, mit niemandem zu verwechseln. Und mögen solche Menschen auch mitunter krause Zickzackwege gehen: man muß ihnen vor allen Dingen dankbar sein, daß sie da sind.

* * *

Die Künstler der Hofoper.

Die Sänger, die heute an der Wiener Hofoper wirken, sind, wie schon oben angedeutet, mit ganz wenigen Ausnahmen von Gustav Mahler entdeckt und herangebildet worden. Was sie sind, hat er aus ihnen gemacht und zwar zu einer Zeit, da er auf die künstlerische Einzelleistung noch mehr Gewicht legte, als auf das fein abgestimmte Ensemble. Fast alle sind moderne Künstler in des Wortes bestem Sinn, die eigene dramatische Ausdrucksmittel suchen und mit der Schablone der Opernbewegungen nicht mehr allzuviel zu tun haben wollen. Vor große klassische Gesangsaufgaben gestellt, versagen die meisten, wie wir bei Besprechung der Fidelio- und Don Juan-Aufführungen im obenstehenden Aufsatz bereits gesehen haben. Es ist, als ob die wirkliche Gesangskunst mit dramatischer Begabung absolut nicht Hand in Hand gehen könnte, wozu in Wirklichkeit doch gar kein zwingender Grund vorliegt. Es soll hier versucht werden, mit ein paar Strichen eine Skizze von der Art, der Persönlichkeit und der Kunst unserer jüngeren Sängergeneration zu geben.

Anna von Mildenburg ist vielleicht die interessanteste von allen, die musikalische Tragödin, in der ein Stückchen Schröder-Devrient weiterzuleben scheint. Hoch und mächtig von Gestalt, mit einer stolzen Plastik der Bewegung hat sie dennoch von der konventionellen „dramatischen Sängerinnen-Schablone" nicht das geringste an sich. Sie hat eine merkwürdige Art, eine Gestalt von innen heraus zu beleuchten, ihr Nerv und Seele zu geben, ohne dennoch die großen Züge zu verwischen. Eine idealere Brünnhilde als sie habe ich niemals gesehen. Keine andere verstand es, so erschütternd darzustellen, wie die Göttin zum Weibe wird, zum Weibe, das die Liebe im Tiefsten erniedrigt und das sich dann an dieser Liebe zum Göttlichen wieder emporringt. Dazu kam noch die Pracht einer mächtigen, klangvoll tönenden Stimme — seinerzeit wohl eine der schönsten Stimmen der Hofoper. Leider fehlte dem Organ der Mildenburg bei aller natürlichen musikalischen Veranlagung der letzte künstlerische Schliff, der die Stimmen zugleich gegen alle Anstrengungen abhärtet und kräftigt. Darum konnte sie in klassischen Gesangspartien niemals die Höhe ihrer Brünnhilde und Isolde erreichen. Darum ereignet sich, trotz der Jugend der Sängerin, der tief bedauerliche Fall so oft, daß unmittelbar vor einer Vorstellung, ja zuweilen mitten darin, eine Remplaçantin für sie einspringen muß. Die Mildenburg zu hören, auch wenn ihr Name auf dem Zettel steht, ist ein seltenes Glück geworden — im Interesse der Künstlerin und des Publikums möchte man wünschen, daß die leidende Stimme in strengem technischen Unterricht zu alter Kraft erstarke. Nur technisch-künstlerisch und seelisch hat diese Sängerin nichts zu lernen.

Die Nachtigall der Hofoper, die Künstlerin, die mit ihrer wundervollen Stimme im Vordergrund des Interesses steht und schon anfängt, als internationaler star gefeiert zu werden, ist Fräulein Selma Kurz. Vor etwa sieben Jahren kam sie als unberühmte Anfängerin aus Frankfurt a. M. und entzückte sofort durch den bestrickenden Wohllaut ihres jungen Organs und durch das schönste Piano, das man seit langem gehört. Damals war sie jugendlich-dramatische Sängerin, aber man wurde bald gewahr, daß dem jungen hübschen Mädchen einiges dazu fehlte: schauspielerische Begabung, Geist, Temperament — davon war leider nicht viel zu verspüren. So war es sehr klug von Fräulein Kurz oder von ihren Ratgebern, ihre leicht ansprechende Stimme ausschließlich zum Koloraturgesang auszubilden, sie in allen Facetten glitzernd auszuschleifen und zu feilen. Man könnte ja vielleicht auch von der Lucia oder der Königin der Nacht etwas dramatisches Leben verlangen — indes sind wir es schon von altersher gewohnt, in dieser Art Rollen nur auf die gesangliche Leistung zu achten. Hier kann es die Flötenstimme der Kurz mit der Melba und ihresgleichen ruhig aufnehmen. Eine Beseelung der Koloratur, wie sie die Leistungen Lilli Lehmanns verklärt, darf man freilich von ihr nicht verlangen. Auch geht die Art ihres Vortrages mehr nach raffinierten Effekten als aus einer inneren musikalischen Notwendigkeit heraus. Dennoch werden ihr nicht viele Sängerinnen z. B. ihre Lakmé nachsingen, und wer einmal den Lockruf der Astaroth in der „Königin von Saba" von ihr gehört, dem müssen ihre endlosen süßen schmelzenden Triller noch im Ohre klingen.

Der menschgewordene Gegensatz zu dieser Sängerin ist die geist- und lebensprühende Marie Gutheil-Schoder. Man sagt von ihr, sie sei die beste Schauspielerin Wiens — und das ist wahrlich keine allzugroße Uebertreibung. Wenn sie einmal eine ganz kleine Rolle darstellt, etwa die Lola in der „Cavalleria", oder die Musette in der „Bohême", gibt sie der Gestalt mit ein paar Strichen solches Leben, daß sie, ohne sich im geringsten vorzudrängen, die Szene beherrscht. In den allerersten Jahren, da sie von Weimar kam, war sie wohl noch eigenartiger und genialer als heute, wo sie zuweilen überfeinert und verkünstelt, was sich z. B. an ihrer Carmen fühlbar macht. Ein Talent der Gutheil, das nicht unerwähnt bleiben darf, ist (gleichfalls im Gegensatz zu Fräulein Kurz) ihre Art, eine Gestalt auch äußerlich vollendet zu verkörpern, manchmal mit Hintansetzung ihrer persönlichen Eitelkeit, stets auszusehen wie aus einem Bild der betreffenden Zeit herausgestiegen — sei es nun in d'Alberts „Abreise", wo sie einer Rokoko-Miniature oder in Thuilles „Lobetanz", wo sie einer Vogelerschen Märchenprinzessin glich oder gar in der längst vom Repertoire verschwundenen Forsterschen Hans Sachs-Oper: „Der dot mon", die wegen der fabelhaft echten Dürerschen Holzschnitt-Erscheinung und Bewegung der Gutheil sehenswert war. Frau Gutheil zu hören ist im wahren Sinn



Marie Gutheil-Schoder als Gutrune.
(Phot. Mertens, Mai & Cie., Wien.)

des Wortes ein geistiger Genuß, aber auch nur ein solcher. Mit einem Heroismus ohnegleichen kämpft sie allabendlich den Kampf mit einer spröden, reiz- und klanglosen Stimme, der auch ihr gesangliches Können keinen sinnlichen Zauber abzugewinnen vermag. Und kommt dann ein musikalischer Höhepunkt der Rolle, dann kann sich der Verstand allein nicht zufriedengeben und man hadert mit der Natur, die dieser Sängerin soviel Künstlerschaft gab — und so wenig Material.

Unter den ersten Künstlerinnen der Hofoper verdient die treffliche Mezzosopranistin Laura Hilgermann ihren Platz, die beste Sieglinde, die wir seit langen Jahren gehabt haben, und die junge Grete Forst, die als Page im „Maskenball" eine kleine Glanzleistung bietet, deren blühendes Organ aber auf die Dauer unter ihrer allzugroßen Beschäftigung Schaden leiden könnte. Dann ist es kein Wunder, wenn sie dramatisch und musikalisch zuweilen versagt, wie z. B. als Zerline im Don Juan.

Die übrigen ragen über den Durchschnitt nicht hinaus. Wenig verblühte Stimmen, junges und frisches Material zumeist, aber technisch recht hilflos, dramatisch uninteressant. Das gilt in erster Linie von den beiden Künstlerinnen, die als Ersatz für die Mildenburg herangezogen werden sollen, Lucie Weidt und Elsa Bland, von denen Frau Weidt ihre Kollegin aber doch noch in jeder Hinsicht überragt. Die junge Soubrette Kiurina hätte man bei den Salzburger Musteraufführungen wohl noch nicht als Cherubim hinausstellen dürfen. Das Altistinnenfach entbehrt seit dem Abgang der klassischen Sängerin Edyth Walker einer vollwertigen Vertreterin; weder die Damen Kittel und Petru können in großen Partien als solche gelten (letztere ist übrigens hervorragend als feinkomische Darstellerin, z. B. der Marzelline), noch auch die interessante Konzertsängerin Drill-Orridge, die sich ihre Sporen auf der Bühne noch zu verdienen hat. Die übrigen Damen rangieren mehr in der wichtigen aber nicht aufregenden Kategorie der „Nützlichkeiten".



Anna v. Mildenburg als Brünnhilde.
(Phot. W. Weis, Wien.)

Das Tenorfach ist ungewöhnlich glänzend besetzt und hier nehmen Leo Slezak und Erik Schmedes den breitesten Rang im Interesse des Publikums ein, zwei Sänger, die sonst nur noch das eine gemeinsam haben, daß sie beide wahre Hünen von Gestalt sind. — Slezaks betörend süße, mit Meisterschaft behandelte Tenorstimme hat ihn zum erkorenen Liebling gemacht, seine Leistung im „Maskenball" wird kaum zu übertreffen sein. Solche Klangwirkungen vermag der Däne Schmedes nicht aus seiner etwas dunklen Stimme zu ziehen (er hat übrigens seinerzeit als Bariton begonnen). Der Schwerpunkt liegt bei ihm auf der Seite der Darstellung. Er ist der Ideal-Siegfried, die strahlendste, lachendste Verkörperung dieses „reinen Toren", in Bayreuth übrigens auch ein gefeierter Parsifal. Sein Lohengrin bringt soviel natürlichen Adel, verklärte Würde mit, daß Elsa ahnen müßte, wie er von Glanz und Wonnen herkommt. Die tätigen Helden sind seine Sache. Die grübelnden und leidenden, Tristan und Siegmund, sind es schon weniger.

Neben dem unverwüstlichen Spieltenor Schrödter, einem unerreichten „David", wirkt in lyrischen Partien Georg Maikl, dem die allgemeine Anerkennung heute noch fehlt, nach dessen Don Ottavio ich aber dennoch glaube, daß ein kleiner deutscher Bonci in ihm steckt. Darstellerisch kommt er allerdings wenig in Betracht.

Die Baritonrollen teilen Leopold Demuth und Friedrich Weidemann unter sich: hier Stimme — eine warme dunkle, üppige, mit vieler Kunst behandelte Sammetstimme —, dort Intelligenz, der „denkende Künstler", der einem gesanglich manchmal etwas schuldig bleibt, am meisten bei Mozart. Mit dem Almaviva geht's schon schwer, mit dem Don Giovanni aber leider gar nicht — wollten unsere klugen nachdenklichen Deutschen nur ein wenig von der Leichtigkeit und dem Esprit d'Andrades annehmen!

Bassisten werden auch in Wien eifrig gesucht, die beiden trefflichen Vertreter dieses Faches, Mayr und Hesch (letzterer hat mit seinem Heiratsvermittler in der „Verkauften Braut" schon seinerzeit an der tschechischen Oper in Prag einen berühmten Typus geschaffen), können das ganze riesige Repertoire allein nicht bewältigen. Ueberhaupt wird viel gastiert. Während es früher eine ganz besondere Ehre war, zu einem Gastspiel an der Wiener Hofoper zugelassen zu werden, kann man jetzt auch schlimmen Mittelmäßigkeiten begegnen. Zu Mahlers Ehre sei es gesagt: sie werden nicht immer engagiert. Aber es sollte doch strenger gesiebt werden.



Selma Kurz als Lakmé.
(Phot. C. Pietzner, Wien.)

Mag bei einzelnen Fächern der geeignete Vertreter fehlen, so fehlt er an einer Stelle ganz gewiß: wir brauchen einen zweiten genialen Dirigenten. Dies fällt besonders in die Augen, wenn man bedenkt, daß die Berliner königliche Oper Strauß, Muck und neuerdings Leo Blech hat, wir aber nur den einen Mahler, der zugleich Direktor ist. Der kann natürlich nicht überall sein und man muß sich noch freuen, wenn er sich von dem tüchtigen kühlen Franz Schalk vertreten läßt. — Gewiß, es ist nicht alles ideal bei uns. Aber wir haben doch eine Handvoll interessanter Künstler, wir haben einen ganzen Mann an ihrer Spitze, eine prachtvolle originelle Persönlichkeit, die alle Fehler des Genies an sich hat, aber auch alle seine Vorzüge. Im großen und ganzen: man darf uns beneiden.

L. Andro.

Zum 100. Geburtstag Ludwig Erks.

Am 50jährigen Dienstjubiläum des Seminarlehrers Ludwig Erk in Berlin, am 10. Juni 1876, wurde dem viel Gefeierten unter den mannigfachen Geschenken ein solches aus dem Rheinlande überreicht, das so recht geeignet war, sein hohes Verdienst um das Volkslied hervorzuheben: ein kostbares silbernes Schreibzeug, worauf Text und Noten zu den ersten Zeilen des Liedes: „Es steht ein Baum im Odenwald" angebracht waren. Ihm, dem hochverdienten Forscher und Sammler des Volksliedes, dem Herausgeber zahlreicher Choralsätze und geistlicher Arien sei heute nachfolgende Würdigung dargebracht. — Innerhalb der Mauern eines ehemaligen Klosters wurde Ludwig Erk am 6. Januar 1807 als Sohn des Lehrers, Kantors und Organisten Ad. Wilhelm Erk im Schulhause zu Wetzlar geboren. Als 1806 das Reichskammergericht dort aufgelöst worden war, begann die Stadt zu verarmen; die Nebenverdienste des Vaters Erk zeigten einen bedeutenden Rückgang, wodurch er sich genötigt sah, nach einer anderen Stelle zu suchen. Er siedelte 1812 nach Dreieichenhain bei Darmstadt über, wo er in der Familie des Grafen Ysenburg-Philippseich Privat-



Leo Slezak als Tannhäuser.
(Phot. Mertens, Mai & Cie., Wien.)

unterricht erteilen konnte. Der Vater war ein Künstler auf der Orgel, von ihm scheint das Talent auf den Sohn übergegangen zu sein, von ihm erhielt er einen streng geregelten Musikunterricht; von der Mutter hatte er die Klarheit und Tiefe des Gemüts geerbt, denn sie war eine heitere Frau, die ihren Kindern die Volksliedchen vorsang und ihnen zum Tanz vorspielte. In der liederreichen Gegend verlebte der Knabe eine schöne Jugendzeit. Der Vater komponierte und harmonisierte die im Volke lebenden Lieder, die Kinder sangen sie in seinem Hause und noch jetzt sind mehrere seiner Schullieder, z. B. „An einem Fluß, der rauschend schoß" bekannt. Hierdurch mögen die Brüder Ludwig und Friedrich die erste Anregung zu ihren Fahrten in den Odenwald zur Suche nach Volksliedern empfangen haben.

Schon als 11jähriger Knabe spielte Ludwig für den kränkelnden Vater die Orgel. Da traf die Familie ein harter Schlag durch den Tod des Vaters am 31. Januar 1820. Wie sollte die Mutter mit einer jährlichen Pension von 75 Gulden die Familie mit fünf Köpfen ernähren? Teilnehmende Freunde und Verwandte mußten sich da der Erziehung der Kinder annehmen. Ludwig Erk verließ am 7. Juni 1820 das elterliche Haus, um von seinem Paten Joh. Balthasar Spieß in dessen Erziehungsinstitut in Offenbach a. M. aufgenommen zu werden. Auf seine weitere musikalische Ausbildung wirkten Künstler aus Frankfurt a. M. ein, und Ludwig war ein fleißiger Schüler: halbe Nächte saß er am Klavier und übte. Da griff in sein Leben Adolf Diesterweg, der eine Nichte der Familie Erk zur Frau hatte, fördernd ein. Auf einer Ferienreise erschien Diesterweg von Mörs, wo er Seminardirektor war, bei Mutter Erk in Dreieichenhain, um persönlich sich von der Lage der ihm verwandten Familie zu unterrichten. Dabei überzeugte er sich auch von den Leistungen des jungen Erk. Er gewann den erst 19-Jährigen als Lehrer für die von ihm geleitete Anstalt, und so siedelte denn Ludwig im Jahre 1826 nach Mörs über. Hier entfaltete er während seines neunjährigen Aufenthaltes eine rege Tätigkeit, einmal durch die Ausbildung der Lehrer, dann durch Gründung der niederrheinischen Lehrergesangvereine und durch Herausgabe einer Sammlung von ein- und mehrstimmigen Schulliedern (bei Bädecker in Essen). Als Diesterweg das Mörser Seminar verließ, um 1832 eine gleiche Stellung an dem Seminar für Stadtschulen in Berlin zu übernehmen, sagte er in seiner Abschiedsrede, indem er sich zu Erk wandte: „Die Lieder, die Sie hier eingeübt haben, klingen wieder auf den Höhen und in den Tiefen; heimziehende Schulkinder, Kinder, die Kühe und Schafe hüten, singen Ihre Lieder. In tausend Lehrerhänden sind Ihre Arbeiten, und in tausend Schulen ist die Frucht Ihres Wirkens zu finden."

Der Pädagoge, der so über die Erfolge Erks urteilte, ruhte auch nicht eher, bis Erk ihm 1835 nach Berlin nachfolgte. Hier hat er eine vielseitige Wirksamkeit entwickelt: 1836—1838 war er Musiklehrer in der Familie des Prinzen Karl von Preußen; es muß ein eigentümliches Bild gewährt haben, den stillen bescheidenen Erk beim Unterrichten des kräftigen, nicht gerade musikalischen Prinzen Friedrich Karl, des späteren Feldmarschalls, zu sehen. Zur selben Zeit hatte er neben seinem Lehramte am Seminar auch die Leitung des Liturgischen Chors in der Domkirche übernommen. 1843 gründete er den nach ihm benannten, noch jetzt bestehenden Männergesangverein, bald darauf eine gleiche Vereinigung für gemischten Chor, 1857 wurde er zum Königlichen Musikdirektor, 1876 zum Professor ernannt. Bald nach seinem 50jährigen Dienstjubiläum riß ihn am 25. November 1883 der Tod aus seinem schaffensreichen Leben.

Wie ersprießlich auch sein Wirken als Pädagog und Dirigent war, so ruhen seine Hauptverdienste doch auf dem Gebiete des Volksliedes und volkstümlicher Lieder, auf der Herausgabe von Choralen und geistlichen Arien. — Schon in seiner Jugend verstand er es wie kein zweiter, dem Volke die Lieder abzulauschen. Mit seinem Bruder durchzog er den Odenwald, im Schulhause wurde eingekehrt, Kinder, erwachsene Burschen und Mädchen zitiert, die oft erst nach langem Zögern mit ihren Liedchen herausrückten. Während Ludwig die vorgesungenen Melodien notierte, schrieb sein Bruder Friedrich die Texte. Einst zogen sie nach Lindenfels zu; da kamen den Wanderern einige Knaben, die Holz sammelten, in den Weg. Ein wundervolles Volkslied wurde ihnen entgegengetragen. Ganz lebendig wurde Erk und schmunzelte. „Jungens, ihr sollt jeder einen Kreuzer haben, wenn ihr uns das Lied noch einmal singt." Nun ging's los. Es sammelten sich in kurzer Zeit Knaben, Mädchen, alte Weiber; sie wollten für einen Kreuzer ein Liedchen singen, man hatte alle Hände voll zu tun, um alles aufzuschreiben. Man mußte die Freude Erks kennen. Müde kamen die beiden in Lindenfels an, aber Erk verlangte nicht nach Ruhe, nicht nach Speise und Trank; er war vertieft in seinen Reichtum und blätterte in seinem Funde, mit den Fingern den Takt schlagend. So sind sie entstanden die Volkslieder: „Es steht ein Baum im Odenwald", „Schönster Schatz mein Augentrost" usw. Zu Hause galt es dann, das Gehörte in richtiger Weise zu ergänzen und das gewonnene Material zu verarbeiten und was z. B. in seinem „Liederschatz" sich zeigt, in vollendeter Weise Klavierbegleitungen dazu zu schreiben. Wie einschlagend die von Erk bearbeiteten Lieder gewirkt haben, darüber wird folgendes berichtet: Im Sommer 1861 hatten bei dem in Darmstadt abgehaltenen „Maintalsängerfest" die dortigen verbündeten Vereine zum Spezialchor die zwei Erkschen Lieder: „Meiden" und „Schönster Schatz" gewählt. Erk selbst mußte vor dem Feste abreisen und war sehr besorgt um den Erfolg seiner Lieder. Er hatte letzteres nicht nötig, denn während die anderen Spezialchöre ziemlich kühl aufgenommen wurden, erregten die beiden Volkslieder einen wahren Beifallssturm, und die Vereine errangen einige Jahre später mit ihnen auf dem Gesangsfest zu Homburg den ersten Preis. Seine Volksliederkonzerte im Krollschen Saale in Berlin waren meist von über 3000 Zuhörern besucht; die einfachen, schlichten Naturklänge waren für das Publikum eine wirkliche Erquickung. Dabei die saubere wohltönende Ausführung, diese bis auf das „und" deutliche Aussprache des ganzen Chors; die Reinheit der Intonation, die feinen und doch nirgends die natürliche Gemütlichkeit verlassenden, in eine zierliche Weise übergehenden Akzente des Ausdrucks gaben dem Ganzen den frischen Hauch, der dem Hörer so wohl tat. In seinem „Methodischen Leitfaden für den Gesangsunterricht" gibt Erk seine Hauptgrundsätze: „Heranbildung des Schülers zur Selbständigkeit im Treffen, Zeit- und Takteinteilen."

Kein größeres Ereignis im Volksleben ging vorüber, ohne daß Erk eine Gabe der Schule und dem Volke darbrachte. Zur silbernen Hochzeit des Königs Wilhelm und der Königin Augusta erschien die Komposition: „Wohlauf, wohlauf du Preußenaar!", zu Schillers 100jährigem Geburtstage seine „Schillerlieder", 1870 die vortreffliche Komposition zu Freiligraths „Hurrah, hurrah Germania!" Ein besonderes Gewicht muß bei seiner literarischen Tätigkeit auf die Bearbeitung der geistlichen Musik gelegt werden. Obenan stehen: „Joh. Seb. Bachs mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien", dann seine „Choralsätze der vornehmsten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts". Mit großartigem Aufwand von Fleiß ist alles, was aus noch nicht veröffentlichten Werken Bachs ihm zugänglich war, in korrekter Weise zusammengetragen. Es bedurfte einer unermüdlichen Arbeit in der königlichen Bibliothek, in derjenigen der Singakademie, in den Bibliotheken zu Leipzig und München, um die Choräle und Arien in ihrer Originalform wieder herzustellen. Bei seinem 50jährigen Jubiläum bewilligte ihm der Magistrat von Berlin zur Unterstützung seiner Forschungsreisen eine jährliche Summe von 3000 Mk. Sieben Jahre war es ihm noch vergönnt, davon Gebrauch zu machen. Kein Geringerer als **Brahms** hat sich nach Erks Tod noch mit dessen Nachlaß beschäftigt; 1894 erschienen 49 deutsche Volkslieder von Erk mit Klavierbegleitung von Brahms.

„Kennst du das Lied, das aus dem Volk geboren,
Erquickend stets zu Ohr und Herzen drang?
Kennst du den **Mann**, der sich zum Ziel erkoren,
Des unscheinbaren Liedes Silberklang?
Der du's bis jetzt nicht wußtest, heut dir's merk!
Das ist der stille Meister **Ludwig Erk**."

So fragte ein Dichter vor etwa 50 Jahren. Heute können Millionen von Stimmen Antwort geben, denn nach Millionen zählen die Exemplare von Erks Sammlungen (etwa nahe 130), die für die Schulen und Gesangvereine abgesetzt worden sind. Soweit die deutsche Zunge klingt, selbst jenseits des Ozeans bilden seine Lieder das Band, das die Deutschen in geistigem Zusammenhang mit ihrem Vaterlande hält. B.

An der Bahre Cyrill Kistlers.

Am Neujahrsmorgen, als überall lebensfrohe Menschen mit heiterem Mund und warmem Herzen einander eine glückliche Zukunft für das kommende Jahr wünschten, brach ein Herz, dem ganz besonders ein glückliches, neues Jahr zu gönnen gewesen wäre: **Cyrill Kistler** ist nicht mehr! Sollten nicht tausend Herzen schmerzlich ergriffen sein bei der Kunde vom Hinscheiden dieses Mannes? Sollte nicht der Kreis der Tonkünstler den derben, doch ehrlichen Gefährten aufrichtig betrauern? Sollte man nicht glauben, daß eine unabsehbare Schar dankbaren deutschen Publikums dem echt deutschen Meister der Volksoper ein schmerzlich-dankbares Gedenken weihe? — Aber nur ein verhältnismäßig kleiner Kreis treuer Freunde und Verehrer trauert um den edlen Toten! Das ist das so überaus Tragische an diesem Todesfall. Nach einem Leben voll Kummer und Sorge, verklärt durch edle Kunstbegeisterung, getrübt durch bittere Enttäuschung bis zum Verzagen, aufgerichtet durch warmherzige Freundesermunterung, niedergebrückt durch kränkende Mißachtung, nach einem Leben voll rastlosen Ringens und Schaffens für deutsches Ideal und volkstümliches Empfinden mußte er ins Grab sinken, bevor er die wohlverdiente Liebe und Anerkennung des großen Publikums errungen. Bescheiden und wenig gekannt, wie er gelebt und sich gemüht, ist er gegangen. Und so liegt er auf der Bahre, der Mann mit dem Himmelsflug der Ideale und dem biederen, ehrlichen Herzen!

Sein Schaffen auf künstlerischem Gebiet ist zu wiederholten Malen schon in diesen Blättern gewürdigt worden. Die erhabenen Klänge von Baldurs Pflanzensegen, die naiv-volkstümlichen Weisen des „Röslein", die rührende Treue des Schwarzwaldmädchens sind — wenn auch noch allzuwenig — bekannt, und wer weiß, ob nicht, wie schon so oft erst der Tod des Meisters dessen Geisteskindern den Weg zu Ohr und Herz der Allgemeinheit erschließen wird. Hier sei nur des **Menschen** Kistler gedacht; denn der ist uns unwiderbringlich verloren. Und sein Tod bedeutet in der Tat einen Verlust für die heutige musikalische Welt. Er mag durch seine Derbheit und seinen grimmigen Spott — wer möchte es ihm angesichts seiner Geschicke

verdenken? — manchen zu hart angefaßt haben, aber gerade sein offenes, derbes, kraftstrotzendes Wesen war eine Saite, die man in dem Konzert der künstlerischen Meinungen und Auffassungen als erfrischendes, originelles Element gerne und oft mit Humor vibrieren hörte. Und wer sein treuherziges Kindergemüt selbst kennen gelernt, der konnte Meister Kistler wahrlich nicht lange gram sein. Eine Stichprobe aus seinen zahlreichen urwüchsigen Aeußerungen charakterisiert den ganzen Kistler. Als sein Lehrer Lachner ihm sein Erstaunen darüber aussprach, wie er Wagnerianer sein könne, meinte unser Kistler gelassen: „Schauen's, hätten Sie den Tannhäuser, den Lohengrin, die Meistersinger und den Ring geschrieben, nachher wär' ich halt Lachnerianer." Drum werden jetzt an seiner Bahre auch die Gegner in stiller Achtung vor seinem so jäh zerrissenen Lebensideal den Degen senken.

An das deutsche Volk aber möchten wir die dringende Mahnung richten, es möge, nachdem es dem Meister selbst nicht mehr vergönnt gewesen, die wohlverdienten Früchte seines Schaffens und Entbehrens zu genießen, nicht den Vorwurf der Gleichgültigkeit und des Undanks auf sich laden. Kistler hat dem deutschen Volk sein Liebstes hinterlassen: an seinem Grabe trauert ein treues Weib und brave Kinder, für die er jahrelang mühsam zu sorgen gesucht. Danken wir dem Meister, indem wir auf seine Lieben mit der Trauer nicht auch noch Drangsal kommen lassen! W.

* * *

Nachschrift der Redaktion. Der gestorbene deutsche Tondichter Cyrill Kistler hat zur „Neuen Musik-Zeitung" von jeher in besonders engen Beziehungen gestanden. Wir wissen es, daß er vielen unserer Leser mit seiner Musik die schönsten Stunden bereitet hat, und der Dank dafür hat denn auch in zahlreichen Sympathiekundgebungen warmen Ausdruck gefunden. Heute aber kommt ein neues Moment hinzu. Auch Cyrill Kistler teilt das Los so vieler deutscher Komponisten, trotz aller äußeren Anerkennung arm gestorben zu sein. Wir verweisen unsere Leser, all die Freunde der Kistlerschen Muse auf den „Aufruf" im heutigen Inseratenteil. Möge er nicht klanglos verhallen! Tätige Hilfe tut leider dringend not. Auf die Oper „Die Kleinstädter" kommen wir in nächster Nummer zurück.

Besprechungen.

William Wolf, Musikästhetik in kurzer, gemeinfaßlicher Darstellung mit zahlreichen Notenbeispielen. — Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.* — In einer Zeit wie der heutigen, wo immer neue Versuche auftauchen, der Tonkunst andere Bahnen zu eröffnen, wo alle Fundamente erschüttert sind, und man wie auf schwankendem Schiff sich fühlt, als hätte man keinen festen Boden mehr unter den Füßen, muß es von vielen als eine Wohltat empfunden werden, wenn von hoher Warte aus, unbeirrt und unverwirrt durch den Lärm des Tages, durch den Streit der Prinzipien, das Gezänke der Parteien, durch all die möglichen und unmöglichen Experimente der Stürmer und Dränger, der radikalen Neuerer, — ein Musikästhetiker die im Lauf der Jahrhunderte über die Kunstprinzipien und Schönheitsgesetze der Tonkunst gewonnenen Anschauungen unter einem einheitlichen Gesichtspunkt zusammenstellt und von der ganzen bisherigen Entwicklung das Resümee zieht. Besonders von der großen Zahl der Musikliebhaber, der für die Tonkunst nicht bloß geschäfts- und berufshalber, sondern von Herzen sich Interessierenden, aber auch wieder von den Berufsmusikern, die von fachmännischer Einseitigkeit und Befangenheit sich frei halten möchten, — wird ein Werk mit Freuden begrüßt werden, das ihnen über das Wesen der Musik, ihre Mittel, ihren Inhalt, ihre Formen und Gesetze, über alle die heutzutage die Köpfe und Gemüter so lebhaft in Anspruch nehmenden Fragen und Probleme klaren Aufschluß zu geben verspricht. Und solche Erwartungen erfüllt in der Tat das Wolfsche Buch. Es ist ein gediegenes, auf solider wissenschaftlicher Grundlage ruhendes, dem Musiker wie dem Dilettanten reiche Belehrung bietendes Werk, in der Richtung gemäßigt, ruhig und klar den modernen Strömungen gegenüberstehend, kühl und ohne Parteilichkeit die Licht- und Schattenseiten des Alten und des Neuen abwägend, und alles irgend fürs Musikverständnis Nötige und Unentbehrliche gründlich und in leicht verständlicher Sprache behandelnd.

Der Verfasser nimmt als Musikästhetiker auch Wagner und der von ihm ausgegangenen modernen Richtung gegenüber seinen eigenen, kühl abwägenden Standpunkt ein. Eine kritische Beleuchtung der Wagnerschen Prinzipien verträgt sich ja ganz gut mit der Bewunderung der Werke des genialen Meisters, und kann ja nur zur Klärung dienen, wenn man auch mit den Ausführungen des Verfassers nicht einverstanden wäre. Recht interessant und zeitgemäß ist das Kapitel über



Gonzales Coques: Musik und Gelehrsamkeit. Niederländisch, 17. Jahrhundert. Original in Kassel.

* Wir erlauben uns, auf die Anzeige auf S. 183 zu verweisen.

die Programm-Musik. Der Verfasser vertritt hier einen ganz gesunden, zwischen den beiden Extremen die goldene Mitte haltenden Standpunkt und verurteilt nicht die Programm-Musik als solche, sondern nur die wilden Auswüchse dieser Gattung.

Das reichhaltige Werk, das auch die lebenden Komponisten und ihre Werke berücksichtigt, umfaßt zwei Bände. Werden im ersten Band die allgemeinsten Anschauungen vom Wesen der Musik entwickelt und das Material und die Stilgesetze, nach denen dieses verarbeitet wird, dargestellt, also Ton, Rhythmus, Harmonie, Melodie, Polyphonie, gemischter Musikstil, Klangstärke und Klangfarbe behandelt, so zerfällt der größere zweite Band in zwei Abteilungen: in der ersten werden die Gesetze der Kunst überhaupt und ihre Anwendung auf die Tonkunst, die Begriffe des Schönen und des Charakteristischen, sowie das Verhältnis der Musik zu den andern Künsten und zum gesamten Geistesleben beleuchtet. In der zweiten erhalten wir eine eingehende Darstellung und Begründung all der verschiedenen Formen und Gattungen der Musik. In einem Anhang gibt der Verfasser auch noch eine Aesthetik des musikalischen Vortrags. Mag man auch in manchen Punkten anderer Ansicht sein als der Verfasser, z. B. bei der Harmonielehre in der Erklärung des Akkords als eines Terzenaufbaues, in dem Festhalten des „leitereigenen Systems" als harmonischen Prinzips, in der Ablehnung größerer, über die Aufschichtung von vier Terzen hinausgehender Tonkomplexe usw., das ändert doch nichts an dem praktischen Wert des Buches. Originell, wenn auch nicht ganz einwandfrei ist in dem interessanten Abschnitt über die Sonatenform Wolfs Auffassung des Durchführungsteils als des Abbilds eines unruhigen Hin- und Herschwankens und planlosen Umherschweifens in aufgelöster Form, einer chaotischen Umformung der Gedankenreihe des ersten Teils: während man gewohnt war, vielmehr eine planvolle Verarbeitung der im ersten Teil gesondert gegebenen Motive in der „Durchführung" zu finden. Sehr instruktiv und gewiß vielen Lesern willkommen ist die ausführliche Besprechung von Beethovens B dur-Sonate (Satz 1), wie überhaupt die vielen erläuternden Notenbeispiele den Wert dieses Buches bedeutend erhöhen. Der spezifische Charakter der Sonate als eines zyklischen, drei- (oder vier-)sätzigen Kunstwerks, also gerade das Merkmal der Mehrsätzigkeit mit dem darin waltenden Gesetz des Kontrastes, dem „dialektischen" Prinzip, und demgemäß auch der Unterschied von der Suite, dieser mehr regel- und zusammenhanglosen Folge von Stücken, hätte wohl etwas mehr hervorgehoben werden dürfen, sowie der bei manchen bedeutenderen Sonaten waltende innere Zusammenhang der einzelnen Sätze und die geistige Bedeutung der Sonate überhaupt. Die Fuge wird von dem Verfasser ebenso ausführlich als klar und lehrreich behandelt.

Sehr wertvoll ist auch die im Anhang gegebene Darlegung der musikalischen Vortragsgesetze mit den fünf Erfordernissen: Korrektheit, Sinngemäßheit, sinnliche Schönheit, seelische Schönheit, Charakteristik. Mit Recht polemisiert Wolf im zweiten Abschnitt gegen die Hugo Riemannsche Phrasierungsmethode, welche er als eine Ueberfeinerung bezeichnet, wobei das Ganze des Kunstwerks in kleine Einzelheiten zerfasert, zerrissen werde. Auch sonst ist dem gesunden Sinn unseres Aesthetikers jede pedantische Tüftelei zuwider. Sehr fein ist der Abschnitt über die Charakteristik, wo er einen kleinen Rest von Subjektivität der Auffassung als einen Gewinn für den Vortrag bezeichnet. Was er gegen die Uebertreibung der Tempi bei Allegrosätzen unserer Klassiker sagt, verdient ernstliche Beachtung. „Man übersieht dabei, daß bei so hastigen Tempi der Takt zu wenig Gewichtspunkte erhält, daher die so inhaltreichen Tongestalten zu locker, zu wenig nachdrucksund bedeutungsvoll zu Gehör kommen und die herrlichste Eigenschaft dieser Meisterwerke, die edle, männlich geartete Haltung des Gemütes, die alles intensiv nimmt und in allem Feuer des Temperaments und allem Sturm der Leidenschaft klar und kraftvoll, im Innersten gesund, vornehm und groß bleibt, hier geopfert wird."

So wie hier tritt uns überall die für das Wesen unserer Kunst und des Schönen aufgeschlossene und warm eintretende Persönlichkeit des Verfassers entgegen, und man wird ihm gerne beistimmen, wenn er anläßlich der Vergleichung der Musik mit den andern Künsten sagt: „Die Musik gibt die Darstellung jener zentralen Welt (des Gemüts) **unmittelbar**. Sie verkörpert diesen rein geistigen Inhalt in einer lebens- und schönheitsreichen Sinnenwelt, aber nicht in derjenigen der Wirklichkeit, sondern in einer **selbstgeschaffenen** Sinnenwelt, der Tonwelt. Sie stellt das Leben des Gefühls dar, wie es lediglich nach seinen eigenen Lebensgesetzen sich entwickelt. Das Gefühl tut sich in der Musik **in seinem eigensten Wesen** uns auf, voll und klar, ohne alle jene Einschränkungen, welche es im wirklichen Leben erfährt. — Die Gemütswelt, die **Kern**welt unter den Daseinsgebieten, soll in einer der hohen Künste **rein**, von allen Hüllen befreit, hervortreten; sie, das **Hauptgebiet**, verlangt der Kunstgeist irgendwo in **absoluter** Form, in seiner eigensten, unangetasteten Erscheinung dargestellt zu sehen. Diese hohe Aufgabe fällt der Musik zu. Die Musik gibt den Kerngehalt aller Kunst. Sie gibt **nur** diesen, aber eben um ihn **rein** und **voll** zu geben." Dr. A. **Schüz**.

Musik für Klavier.

P. Floridia, huit morceaux pour Piano op. 14 (Nr. 1 und 2 1.50 Mk., Nr. 3–8 1.25 Mk.). Verlag von **Carisch & Jänichen** (Leipzig und Mailand). — Frische der melodischen Erfindung weht uns aus diesen in feinem, wenn auch meist einfacherem harmonischen Gewand sich darbietenden Stücken entgegen, von denen besonders die zarte, innige Barcarola mesta (Schiffers Klagelied), die reizvolle serenata felice (Willkommenes Ständchen), die warm empfundene Elegie „Patos" und das stimmungsvolle „Unter den Linden" hervorzuheben sind. —

Arthur Hinton. Quatre bagatelles pour Piano op. 22 (kompl. 2 Mk., sep. à 1 Mk.). Verlag von **D. Rahter** in Leipzig. — Wenn auch zur leichteren Ware gehörig, so entbehren diese kleinen Klavierstücke keineswegs des melodischen Reizes, der Grazie und einer gewissen Pikanterie, besonders „la coquette" und „scène d'amour".

Franz Ledwinka. Zwei Bagatellen. 1. Frage (80 Pf.). 2. Sehnen (80 Pf.). **Heinrichshofens Verlag** in Magdeburg. — Einfach und leicht zu spielen, aber fein gearbeitet und von tieferem seelischem Gehalt.

Joseph Wihtol. Deux miniatures. 1. Ins Album. 2. Sans sommeil (à 60 Pf.). Verlag von **M. P. Belaïeff**, Leipzig. — Anziehende, gut stilisierte kleinere Tonbilder, sprechend und charakteristisch in der Stimmung.

Cornélie van Oosterzee. Carnaval, 3 fantaisies pour le piano. 1. Entrée pompeuse. 2. Gondolier et gondolière. 3. Danse des almées. Verlag von A. A. Noske, Middelburg (**Breitkopf & Härtel** in Leipzig). (2 Mk.) — Entschieden wirkungsvoll, in der Technik größere Ansprüche an den Pianisten stellend, harmonisch und melodisch fesselnd; besonders der prächtige Marsch (Nr. 1) mit dem graziösen Mittelsatz.

Max Laurischkus. Skizzen für Pianoforte. (Gruß, Klage, Schäferin, Wiegenlied à 60 Pf., Waldsee 1 Mk., Munteres Bächlein 80 Pf., Entsagung 50 Pf.) op. 17, kompl. 2.50 Mk. Verlag von **D. Rahter**, Hamburg und Leipzig. Das sind durchweg Produkte eines originell nobel empfindenden Musikers. Von ausdrucksvoller Melodik sind besonders die beiden ersten Stücke, ein eigenartig träumerisches Tonweben spricht aus dem „Waldsee", während die heiter idyllische Stimmung in „Schäferin" gut getroffen ist.

A. Scriàbine. Deux poëmes pour piano op. 44 (60 Pf.). Scherzo op. 46 (60 Pf.). Quasi valse op. 47 (40 Pf.). — Der Komponist ist auch in diesen kleinen, einfacheren Stücken bemüht, melodisch wie harmonisch ganz Eigenartiges zu bieten, das oft geradezu befremdend wirkt. Am originellsten und zugleich wohlklingendsten präsentiert sich das Scherzo.

Peter van Anrooy. Fragmente aus der Musik zu „Das kalte Herz". Für das Klavier bearbeitet. 1. Einleitung des 2. Aufzugs (1.30 Mk.), 2. Pilzentanz (1.70 Mk.). Verlag von **A. A. Noske**, Middelburg. — Diese Musik, besonders die Einleitung zum zweiten Aufzug, ist charakteristisch, ausdrucksvoll und nicht ohne musikalische Feinheiten; übrigens ganz orchestral gedacht kann deshalb ein Klavierauszug nicht zur vollen Wirkung gelangen.

A. Glazunow. Tanzszene für großes Orchester op. 81. Für Klavier von A. Winkler (1.40 Mk.). Verlag von **M. P. Belaïeff**, Leipzig. — Interessante Ballettmusik, wenn auch etwas fremdartig anmutend, doch voll charakteristischer Züge und auch nicht ohne melodischen Reiz.



— **Wagneriana.** Der Haagsche Richard Wagner-Gesangverein beabsichtigt unter Leitung Henri Viottas den „Parsifal" in Konzertform aufzuführen. So meldet der „Nieuwe Courant". Dazu schreibt die „Deutsche Wochenschrift für die Niederlande und Belgien": „Wie ist dies möglich? Als s. Z. die „Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst" in Amsterdam unter Mengelberg diesen Mißgriff beging, waren alle Wagnerianer hierzulande entrüstet und prophezeiten eine künstlerische Niederlage. Sie haben recht behalten. Nur ein kleiner Teil des anfänglich sehr zahlreichen Publikums vermochte damals das Riesenwerk zu Ende zu hören. Sollte sich inzwischen der Kunstgeschmack der Wagnerianer geändert haben, oder hält man die Haager Kunstbeflissenen für eingefleischtere Wagnerianer als die Amsterdamer?"

— **Das Volkslied.** Der von der österreichischen Regierung eingesetzte Arbeitsausschuß zur Erforschung des **Volksliedes** in **Niederösterreich** hat seine vierte Sitzung abgehalten. Es sind bisher gegen 300 Lieder, etwa 1000 Vierzeiler und über 100 Tänze aufgebracht worden. Um die Sammlung eingehender zu betreiben, sollen die „Fragebogen" und die „Anleitung zur Sammlung und Aufzeichnung" an alle Schulleitungen, Pfarrämter und Chormeister versandt werden, damit jeder Gelegenheit hat, an dem wichtigen Werke mitzuarbeiten. — Die Kommission zur Sammlung **deutsch-schweizerischer Volkslieder** (Präsident: Professor Dr. John Meyer in Basel) erläßt einen Aufruf, dem wir folgendes entnehmen: Die schweizerischen Volkslieder zu sammeln und die Sammlung nicht länger hinauszuschieben, ist eine unabweisbare und heilige Pflicht, denn von Tag zu Tag sinkt wieder altes, von den Vätern ererbtes Volksgut in Vergessenheit. Daher dürfen wir nicht länger zögern, sonst wird mit jedem Tag das wirklich wertvolle Material geringer. In den

Nachbarländern deutscher Zunge hat man dies auch erkannt: in Oesterreich wird bereits unter Verwendung bedeutender staatlicher Mittel Volkslied und Volksmusik der ganzen Monarchie gesammelt, und auf reichsdeutschem Gebiet ist man mit den Vorarbeiten zu umfassender Sammlung beschäftigt. Da darf die Schweiz nicht zurückbleiben, und es ist eine Ehrenpflicht, das echt patriotische Werk auch hier anzugreifen. Die Aufgabe zu lösen ist uns aber nur dann möglich, wenn wir von allen Seiten, von Groß und Klein, Arm und Reich, Gebildeten und Ungebildeten, tätig unterstützt werden. Und deshalb rufen wir alle auf, die noch Sinn für die Poesie des eigenen Volkes haben, die die Lieder der Heimat noch kennen und lieben, mitzuhelfen, mit uns zu sammeln und andere zur Sammlung anzuregen, damit wirklich ein großes nationales Werk zustande kommt, dessen sich unser Vaterland nicht zu schämen braucht, und das stolz auch dem Fremden von der geistigen Tätigkeit unseres Volkes spricht. Gesammelt soll werden alles, was frei von den Lippen des Volkes erklingt, was das Volk als sein Eigentum betrachtet, mit dem es schaltet, wie es will, nicht aber Lieder, die aus Gesangbüchern gesungen werden. Wir müssen die altherkömmlichen Lieder so gut wie die oft rasch vergessenen kurzen Verschen (Gsätzli) und Sprüche sammeln, Verse, Lieder und Spiele der Kinder sowohl als Tanzlieder und Tanzmusik, Betrufe, Nachtwächterlieder, Verse beim Pfählen und anderen Arbeiten und weiter noch Jodler, Juchzer und Rufe. Wir müssen ein gutdeutsches Lied so gut wie ein mundartliches, ein Lied, das ursprünglich in Deutschland oder Oesterreich entstanden ist, so gut aufzeichnen wie das in der Schweiz geborene, wenn es nur vom Schweizervolke gesungen wird. Handschriftliche alte und neue Liederbücher, wie sie so viel existieren und oft zu wenig geschätzt werden, und Notenbücher der Volksmusikanten sind für uns von Wert.... Alle Liedertexte und Melodien sollen ohne jede eigene Zutat und ohne alle Scheu vor anstößigen Stellen genau so niedergeschrieben werden, wie das Volk sie singt. Man zeichne sie auf mit allen Fehlern in Vers- und Melodienrhythmus, mit allen Abweichungen von dem Gewöhnlichen in Tonfolge und Harmonie. Dialektformen gebe man so gut als möglich wieder, wie sie gehört werden, und ändere auch nicht etwa, wenn in einem Liede Formen aus verschiedenen Mundarten auftreten.... Man sieht, die Schweizer packen die Sache gründlich und umfassend an. Wir Deutschen können ihnen nur alles Glück zum Unternehmen wünschen!

— Der neuerstandene Verein zur Förderung jüdischer Kunst hat an seinem ersten Vortragsabend versucht, durch Mitteilungen der Herren Dr. Flociſti und Dr. Bogumil Zepler und zahlreiche Gesangsvorträge für das „jüdische Volkslied" zu interessieren. Wenn von einer nationalen Kunst der Juden im eigentlichen Sinne zwar nicht geredet werden kann, so stellte sich aber heraus, daß eine ziemlich umfangreiche Literatur existiert, teils liturgischen, teils weltlichen Charakters, die Gemeingut der jüdischen Bevölkerung, namentlich östlicher Länder, ist. Die musikalische Analyse dieser Gesänge ergibt vorwiegend slawische Bestandteile, aber auch italienische und deutsche, untermischt mit alten Reminiszenzen aus dem Orient. Vieles aber, zumal auf humoristischem Gebiete, ist durchaus modern und soll auf keiner höheren Stufe als die Kunst der Singspielhallen stehen.

— Salome-Anekdoten. Daß nach den großen Erfolgen von Richard Straußens neuestem dramatischen Werke, das die Bewunderung der Welt, aber natürlich auch den Widerspruch wie jede außergewöhnliche Erscheinung hervorruft, daß nach diesem Erfolge die Anekdoten aus dem Boden schießen würden, war vorauszusehen. Meistens sind sie schlecht, wie der Witz der heutigen Musikergeneration gegen früher ja wahrhaftig nicht zugenommen hat. Einzelne Sachen sind doch aber wieder ganz gut und deshalb möchten wir sie unseren Lesern nicht vorenthalten. So erzählt die französische Zeitschrift „Le Ménestrel" folgendes Geschichtchen aus Berlin: „Bei den Wiederholungen der Salome dirigierte Leo Blech an Straußens Stelle und nahm einige Tempi anders, besonders beschleunigte er das Tempo an gewissen Passagen nicht so, wie es Strauß haben wollte (und unnachahmlich macht. Red.). Bei den Auseinandersetzungen darüber rief Strauß endlich aus: „Lieber Herr Kollege, haben Sie die Salome komponiert oder ich?" worauf Blech gelassen antwortete: „Gott sei Dank — Sie!" Weit weniger schlagfertig und die Situation richtig beurteilend als Blech und der lachende Strauß, sind z. B. die mit dem Brustton der Ueberzeugung hervorgestoßenen Entrüstungsrufe und Weheschreie über das verlorene Mädchen Emmy Destinn (die Darstellerin der Berliner Salome), die sich auch mal das Vergnügen des Interviewens geleistet hat und nun folgende Conférence der staunenden Mitwelt hält: „Ich liebe diese Musik über alles — es ist doch ein Hinauswachsen über Wagner. Wagner ist so pedantisch — ich kann mir nicht helfen. Tristan und Isolde — im ersten Akt ein wundervolles Liebespaar — aber dann, so herrlich auch die Musik ist, ödes Theater. König Marke, Wotan — sind das nicht zwei entsetzliche Pedanten? Das soll keine Lästerung sein, aber Wagner ist es manchmal einfach nicht gelungen, Menschen auf die Bühne zu stellen. Wie gespreizt ist die Szene zwischen Siegfried und Brünnhilde! Wagner war eben — so sehr er seiner Zeit voran war — in dramatischer Beziehung von Vorbildern gefangen, die zur Zeit Richard Straußens überwunden sind. Wie menschlich ist hier alles — Herodes — Salome sind Menschen, nichts als Menschen! Und Richard Strauß gab ihnen keine Opernpose, es ist die musikalische Darstellung des Menschlichsten. Und das liebe ich an ihm so — diesen Mut, diese Titanenkraft!" usw. — Nun, das ist ein rein persönliches Bekenntnis, zu dem jeder das Recht hat, und wenn in den Wagner treu ergebenen Kreisen darob ein großer Aufruhr entsteht, so fragen wir, deren Stellung zu Wagners Werken ja bekannt sein wird, erstaunt: Ist es denn wirklich wahr, daß die Wagnerianer keinen Humor besitzen, wie ihnen so oft nachgesagt wird? — Da wir hier nur von Salome-Anekdoten reden, sei das Thema Wagner-Strauß für heute nicht weiter erörtert. Wir möchten nur noch ein hübsches Geschichtchen wiedergeben: Wo Strauß Orchestereffekte studiert. Bei seinem Aufenthalte in New York hatte der Komponist der „Salome" auch einem „Künstlerabend" im deutschen „Presseklub" beigewohnt und hier eine Episode aus seinem Leben erzählt, die uns die eigenartige Musik des „compositeur énigmatique", wie ein Franzose ihn definiert hat, im rechten Lichte schilderte. Ein Flötenvirtuose hatte sein Solo beendet und Strauß hatte ihm durch seine Beifallsbezeigungen ein ganz besonderes Vergnügen bereitet, als das Gespräch auf Instrumente und ihre Spieler kam. „Ich höre sehr gern zu," sagte Strauß, „wenn die Musiker im Orchester ihre Instrumente probieren. Sie machen dabei manchmal ganz wunderbare Sachen, und ich habe schon manche Idee da geholt. Freilich, wenn sie es nachher spielen sollen, dann erklären sie, es ginge nicht. Die Erfahrung habe ich schon mit meinem Vater gemacht. Ich hörte ihn — er war bekanntlich Hornist — immer üben, und als ich meine erste Symphonie schrieb — ich zählte 17 Jahre — schaute er mir über die Schulter. „Junge, was machst du da — das kann ja keiner spielen." „Aber, Vater, so etwas spielst du doch alle Tage beim Ueben." „Ja, im Hause ist das auch etwas anderes, aber im Konzertsaal geht es nicht. — Gleich streichst du das wieder aus!" Strauß hat es nicht — gestrichen, und daß er darin recht getan hat, das beweist uns der machtvolle Aufstieg seiner Lebensbahn. (Damit ist also wenigstens das Rätsel der Instrumentierungskunst des Compositeur énigmatique gelöst.)

— Noch eine Reminiszenz an Hermann Götz. Am 4. Dezember 1873 erschien in der „Neuen Züricher Zeitung" eine Konzertbesprechung von dem nun schon über 30 Jahre verstorbenen Komponisten Hermann Götz, worin er sich über Beethovens Ouvertüren zu der Oper „Fidelio" ausspricht. Götz, von Jugend auf ein begeisterter Verehrer von Beethovens Instrumental- und Vokalwerken, äußert sich darüber wie folgt: „Nirgends vielleicht kann man die von dem großen Meister sich selbst gegenüber geübte künstlerische Strenge mehr bewundern als bei den vier Ouvertüren, welche er für eine einzige Oper zu komponieren sich gedrungen fühlte, bis er dasjenige erreicht hatte, was seinem idealen Bewußtsein Genüge zu leisten vermochte. Die erste ist von Mozartschem Stile und äußerst lieblich gehalten, konnte aber eben darum den Meister nicht befriedigen, weil das gewaltig erregte Gefühlsleben der Oper sich nicht würdig genug darin abspiegelt. Diesen Zweck erfüllte dann freilich die zweite Ouvertüre, für deren vollendetere, nur noch mehr ausgefeilte Fassung die dritte gezählt wird, wieder in so erschütternder Weise; sie nahm den ergreifenden Totaleindruck des ganzen Werkes dermaßen voraus, daß sie nicht mehr als bloße Vorbereitung auf die Oper gelten konnte, und die ersten Szenen derselben matt erscheinen mußten. Nur ein Titan konnte zwei so bedeutende Kunstleistungen schonungslos immer noch für ungenügend erklären. Beethoven schrieb unverdrossen seine vierte Ouvertüre, welche, ganz abgesehen von ihrer seltenen Schönheit, als ein Muster einer Opernouvertüre gelten kann." J. W.

— Von den Theatern. Ueber das neue Schillertheater in Charlottenburg lesen wir in der „Frkf. Ztg." folgendes: „Dem Direktor des Gesamtunternehmens, Dr. Löwenfeld, ist vor allem mit dem großen Zuschauerraum, der nach antikem Muster ein richtiges Amphitheater bildet, die Verwirklichung volkstümlicher Schauspielhaus-Ideale um gar vieles leichter gemacht. Denn dieses Amphitheater, eine im Bogen gerundete und treppenförmige Anordnung von rund 1450 Sitzen, ein Saal ohne Logen und mit einem einzigen balkonartigen Rang an der Rückwand, der die höchsten Sitzreihen enthält, wird der so oft schon gestellten Preisfrage, wie man von jedem Platz eines Theaters aus die Bühne übersehen könne, am natürlichsten gerecht. Danach gibt es nur noch nahe und entfernte, aber keine schlechten Theaterplätze. Die Münchner Baufirma Heilmann & Littmann hat also mit Recht diese einfache Lösung, die in Bayreuth und München für die Oper, daneben bloß im Luther-Festspielhaus in Worms für das gesprochene Wort versucht worden ist, gewählt und mit Erfolg auch dem besonderen Zwecke angepaßt. In dem Berliner Gebäude mußte nämlich die Einrichtung sowohl für das Schauspiel wie für die Oper, die später gleichfalls hier einkehren soll, getroffen werden. Es wurde deshalb im antiken Stile beherzt fortgefahren und eine richtige Orchestra, ein Raum vor der Bühne, gewissermaßen als Aufgang zu der mit mehreren Stufen von hier ansteigenden Vorbühne selbst, dem Proszenium, den Parkettreihen vorgebaut. Dieser Zwischenraum, der im natürlichen Zustand rechts und links mit je einer Pforte zum Bühnenraum hin geschlossen ist und der eine sehr stilvolle und brauchbare Tribüne für Chöre in der Tragödie bietet, bewährt sich zugleich als Schalltrichter zur Verstärkung der Bühnenakustik. Er ist aber außerdem auch durch Entfernung des Bodens und der Seitenwände verwandelbar: dann stellt er ein modernes verdecktes Orchester nach Bayreuther Muster vor. Der glücklichen konstruktiven Anlage des Hauses kommt in der Ausstattung ein guter Geschmack zu Hilfe." . . . (Vergleiche dazu den Aufsatz „Zur Stuttgarter Theaterbaufrage" von Paul Marsop in Nr. 2 des 25. Jahrgangs unseres Blattes. Die Red.)

— Städtische Musikpflege. Für das Leipziger Stadtorchester (Gewandhausorchester) sind im vergangenen Jahre

rund 222000 Mk. an Besoldungen aufgewendet worden. Hierzu wurden beigetragen von der Direktion des Stadttheaters 118000 Mk., von der Gewandhauskonzertdirektion 39000 Mk., von der Stadtgemeinde 62000 Mk. und von den Kirchenparochien 4910 Mk. — Wie uns dazu mitgeteilt wird, hatte der Rat der Stadt Leipzig kürzlich die Stelle eines Geigers am ersten Pult (stellvertretender Konzertmeister!) mit — 2000 Mk. ausgeschrieben. Für Gewandhauskonzerte; Theaterdienst, Kirchenmusik! Hoffentlich werden wir schleunigst dementiert.

— Von den amerikanischen Theatern. Die Leiter des National-Theaters, das in New York mit einem Kapital von acht Millionen Mark von einer Reihe von reichen Bürgern errichtet wird, um die Bühnenkunst in Amerika zu heben, haben Conried zum Generaladministrator gewählt. Conried wird einen Franzosen zur Leitung der komischen Oper und einen Engländer oder Amerikaner für die dramatischen Aufführungen an seine Seite berufen. Die Zeitungsmeldungen über die Direktionsmüdigkeit Conrieds wegen Erkrankung werden von ihm selber widerrufen. Conried bleibt Direktor. — Der bekannte Theatergründer Oskar Hammerstein hat eine neue Oper ins Leben gerufen, im Gegensatz zur „Großen" des Metropolitan-Theaters „die kleine" genannt, für deren Eröffnung Bellinis Puritaner gewählt wurde. Der lyrische Tenor Bonci und vor allem die Koloratursängerin Frau Regina Pinkert werden sehr gelobt. Herr O. Hammerstein soll mit Frau Cosima Wagner ein Uebereinkommen getroffen haben, wonach nächstes (?) Jahr ein Teil der Bayreuther Künstler nach Amerika „beurlaubt" werden solle. Sogar Herr Richter, der Kapellmeister, soll kommen. Der „Nibelungenring" soll gleich viermal gegeben werden, außerdem noch andere Werke des Meisters — „Parsifal" aber nicht. — Diese Nachricht klingt in dieser Form mehr als unwahrscheinlich.

— Edward Griegs Bibliothek. Aus Christiania wird geschrieben: Eine bedeutsame Schenkung hat soeben Edward Grieg der öffentlichen Bibliothek seiner Vaterstadt Bergen gemacht. Er und seine Frau haben die testamentarische Bestimmung getroffen, daß alle Bücher- und Musikalienschätze des Griegschen Hauses nach dem Ableben des Künstlerpaares in den Besitz der öffentlichen Bibliothek übergehen sollen. Auch die Autogramme und die Künstlerbriefe Griegs sind einbegriffen. Diese bilden ein außerordentlich wertvolles Material für die Künstler- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Grieg hat mit musikalischen Größen wie Liszt in reger Beziehung gestanden, vor allem aber mit sämtlichen Persönlichkeiten, die seit 50 Jahren hier im Norden bedeutend hervorgetreten sind, freundlichen Verkehr gepflogen.

— Musikbuch aus Oesterreich. Demnächst erscheint im Verlage der k. und k. Hof-Verlags-Buchhandlung Carl Fromme in Wien der neue Jahrgang des mit Unterstützung des k. k. Unterrichtsministeriums herausgegebenen „Musikbuch aus Oesterreich". Das Musikbuch, das jetzt von Dr. Hugo Botstiber redigiert wird, hat abermals eine beträchtliche Vermehrung des Inhaltes erfahren und wird auch durch sein neues, zweckmäßigeres Format als Nachschlagebuch allgemein Anerkennung finden.

— Sängerwettstreit. Es ist nunmehr auch amtlich bekannt gegeben worden, daß der nächste Kaisergesangwettstreit erst im Jahre 1908 stattfindet.

— Moderne Tanzkunst. In Köln hat sich eine Zweiggruppe des Vereins zur Erhaltung der Schule Isadora Duncans für das Rheinland gebildet. (Wir kommen auf die Schule demnächst zurück. Red.)

— Eine neue Klarinette hat der Leipziger Instrumentenbauer Karl Kruspe erfunden, auf der sich vermittelst einer Hebelmechanik alle schwierigen Tonarten so bequem wie Cdur spielen lassen sollen.

— Musikpädagogisches. Die Vorträge, Referate und Diskussionen des 3. Musikpädagogischen Kongresses (April 1906 zu Berlin) sind jetzt gesammelt in Buchform erschienen und gegen Einsendung von Mk. 1.75 in Briefmarken (Ausland Mk. 2) von der Geschäftsstelle des Musikpädagogischen Verbandes, Berlin W. 50, Ansbacherstraße 37, zu beziehen. (Durch Buch- und Musikalienhandlungen nicht erhältlich.)

— Von den Konservatorien. Das Kgl. Konservatorium für Musik in Stuttgart feiert vom 13. bis 16. April ds. Js. sein 50jähriges Jubiläum. Geplant ist ein Festakt am 13. April, ein Kammermusik-Konzert der Lehrer der Anstalt und ein Orgelkonzert, außerdem wird ein Konzert der früheren Schüler, sowie eines der jetzigen Schüler stattfinden, dem sich ein Festbankett anschließt.

— Stiftungen. Die von M. P. Belaïeff gestifteten Glinka-Prämien sind vom Kuratorenkomitee zur Förderung russischer Komponisten folgenden Personen zuerkannt worden: Z. A. Cui für seine zweite Suite für Orchester (500 Rubel); S. W. Rachmaninow für seine Frühlingskantate (500 Rubel); A. N. Skriabin für seine 3. Symphonie (1000 Rubel); N. A. Ssokolow für sein 3. Quartett (500 Rubel) und N. N. Tscherepnin für seine Suite aus dem Ballett „Der Pavillon Armidas" (500 Rubel).

— Preisausschreiben. Akos Laszlo hat einen Preis von 1000 Mk. für ein neues Violinkonzert ausgeschrieben. An dem Wettbewerb können sich deutsche, österreichische und ungarische Komponisten beteiligen. Als Preisrichter werden fungieren: Dr. Joseph Joachim, Karl Halir, Engelbert Humperdinck, Dr. E. Mandyczewski (Wien) und Generalmusikdirektor Fritz Steinbach (Köln). Den Verlag des preisgekrönten Konzertes wird die Firma Albert Stahl (Berlin) übernehmen. Alle nähere Auskunft gibt Herr Laszlo, Berlin-Grunewald, Hohenzollerndamm 16.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen. Dem ordentlichen Mitgliede der Akademie der Künste in Berlin, dem Pianisten und Komponisten Prof. Karl Reinecke in Leipzig, ist der preußische Kronenorden 2. Klasse verliehen worden. — Hofkapellmeister Pohlig in Stuttgart hat vom Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha das Ritterkreuz erster Klasse vom sächs. Ernestinischen Hausorden erhalten. — Dem Musikästhetiker William Wolf in Berlin (siehe unter Besprechungen in heutiger Nummer S. 173) ist der Titel Professor verliehen worden.

— Richard Strauß, der kürzlich zur Wahl für den Senat der Akademie der Künste in Berlin vorgeschlagen wurde, ist bei der Abstimmung abgelehnt worden. Für ihn sollen die Maler, Bildhauer und Architekten gestimmt haben, wogegen ihn die Musiker (in der Presse werden genannt: M. Bruch, Gernsheim, Humperdinck, Schultze, Joachim) ablehnten. — Trotzdem die Meldung bisher nicht widerrufen worden ist, halten wir sie für erfunden.

— Der fürstliche Hofkapellmeister Professor Schröder in Sondershausen, der auch Direktor des fürstlichen Konservatoriums für Musik ist, gedenkt nach langjähriger Tätigkeit am 1. April d. J. wegen längere Zeit andauernder Kränklichkeit in den Ruhestand zu treten.

— Heinrich Zöllner in Leipzig, der bereits vor einiger Zeit seine Tätigkeit am königlichen Konservatorium und die musikalische Redaktion im „Leipziger Tageblatt" aufgegeben hat, gedenkt nunmehr auch seine Stellungen als Universitätsmusikdirektor und Dirigent der altberühmten „Pauliner" niederzulegen und damit Leipzig überhaupt zu verlassen. Die Gründe sind privater Natur.

— Der Hamburger Theaterdirektor Max Bachur hat sein 40jähriges Bühnenjubiläum gefeiert. Bachur ist jetzt Direktor von drei großen Bühnen, vom Hamburger Stadttheater, vom Altonaer Stadttheater und als Nachlaßpfleger Pollinis vom Hamburger Thaliatheater. Dem Jubilar ist vom Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha der Titel Hofrat verliehen worden.

— Wegen Sistierung der Oper „Salome" in Budapest hat der Direktor der königl. Oper, Raoul Mader, seine Entlassung gefordert und erhalten. Er gibt die Leitung an den bisherigen Titulardirektor Emmerich Mezaros und siedelt nach Berlin über. Mit ihm verläßt auch der Tenorist Anthes die Budapester Oper.

— Die Kammersängerin Sofie Sedlmayr scheidet nach einer Blättermeldung aus dem Verbande der Wiener Hofoper aus.

— In Prag ist am 3. Januar der Domkapellmeister zu St. Veit und ehemalige Professor des Prager Konservatoriums Joseph Förster gestorben. Am 22. Febr. 1833 zu Osojnitz geboren, hatte Förster nach Absolvierung der Prager Orgelschule unter Pietsch, 1852, die Organistenstelle im Zisterzienserstifte Hohenfurt übernommen. 1857 als Lehrer an die Prager Orgelschule berufen, wurde er gleichzeitig Organist bei St. Niklas. In das Jahr 1874 fällt der Anfang der Reform der Kirchenmusik, die Förster in der St. Adalberts-Kirche als Regenschori durch Einführung des gregorianischen Gesanges und mehrstimmiger Kompositionen im Palestrinastil einleitete. 1887 auf den Domkapellmeisterposten berufen, wirkte er auch hier bis vor kurzem im Sinne der cäcilianischen Richtung. Förster erfreute sich in der musikalischen Welt nicht nur als ausgezeichneter Kenner des Chorals und eifriger Pfleger der polyphonen a cappella-Musik, sondern auch als Theoretiker und Kirchenkomponist hohen Ansehens. Kaiser und Papst zeichneten ihn aus. Er war ordentliches Mitglied der böhm. Franz Josephs-akademie für Wissenschaft, Literatur und Kunst, sowie eine Zeitlang Vizepräses der k. k Musikstaatsprüfungs-Kommission in Prag. 1902 konnte er sein 50jähriges Jubiläum im Dienste der Kirchenmusik begehen. R. F. P.

— Der Dichterkomponist Adalbert v. Goldschmidt ist in Wien im Alter von 55 Jahren gestorben. Der Verstorbene, der von der heutigen Generation so gut wie vergessen war, errang seinen ersten Erfolg mit dem groß angelegten Oratorium „Die sieben Todsünden" (Text von Robert Hamerling). Märchenkompositionen und vor allem die musikalische Trilogie „Gaea", deren Grundmotiv die Schöpfung der Welt darstellt, riefen lebhaftes Interesse für den Komponisten hervor. Pollini plante eine Aufführung im großen Stil, die aber durch den Tod des Hamburger Theaterdirektors nicht zustande kam. Mit einer Oper „Helianthus" und der musikalischen Persiflage „Die fromme Helene" trat der Komponist noch zweimal vor die Oeffentlichkeit, aber beide fanden beim Publikum kein rechtes Verständnis. Goldschmidt, der aus begüterter Kaufmannsfamilie stammte, verlor in den letzten Jahren sein Vermögen, so daß er nicht bloß vergessen, sondern auch arm gestorben ist.

— In Bayreuth ist der Begründer der Pianofortefabrik von Steingräber & Söhne, Eduard Steingräber, im Alter von 83 Jahren gestorben. Er hatte sich vom Schreinergesellen zum Chef der Firma emporgearbeitet.

Schluß der Redaktion am 5. Januar, Ausgabe dieser Nummer am 17. Januar, der nächsten Nummer am 31. Januar.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 8.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei **Kreuzbandversand** im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.



Berlin. (Oper.) Trotzdem die musikalische Saison dem kalendarischen Zeitpunkte nach sich auf ihrer sogenannten „Höhe" befindet, kann aus der Reichshauptstadt über besonders wichtige musikalische Ereignisse auf dem Gebiete des Musikdramas nur wenig berichtet werden. Im königlichen Opernhause bildete die erste Aufführung der „Salome" von Richard Strauß das wichtigste Ereignis der bisherigen Spielzeit. Und es wird diese Vorstellung aller Voraussicht nach auch den Gipfelpunkt der diesjährigen Leistungen dieses Kunstinstitutes bezeichnen. Denn, es ist dies leider unzweifelhaft klar, die musikalische Initiative ist aus dem angeblich ersten Kunstinstitute des Reiches lange schon gewichen. Selbst in dem unter dem Regime Hülsen so beliebten Genre der Neueinstudierungen herrscht in diesem Jahre eine auffällige Ruhe. Der alte Spielplan mit seinen alten Beständen muß dazu dienen, das musikalische Bedürfnis von Einheimischen und Fremden zu decken und es scheint in der Tat beklagenswerterweise auch so zu gehen. Die Gewohnheit hat unser Publikum recht anspruchslos gemacht. Die erste Aufführung der „Salome" kann mit Recht als ein bedeutsames künstlerisches Ereignis angesehen werden. Da der Komponist selbst die Aufführung leitete, so dürfen wir wohl annehmen, daß wir diesmal die Schöpfung nach den Intenstionen ihres Autors genießen konnten. Die Aufnahme des Werkes, wenigstens bei der ersten Vorstellung, blieb, äußerlich betrachtet, hinter jener bei der Uraufführung in Dresden zurück. Die Komische Oper arbeitet unverdrossen an der Ausgestaltung ihres Repertoires weiter. Nicht immer mit beständigem Glück, aber stets in interessanter und fesselnder Weise. Von den Novitäten der letzten Wochen wären in erster Linie zwei Einakter zu nennen und zwar: „Zierpuppen" von A. Götzl und „Onkel Dazumal" von Dalcroze. Die „Zierpuppen" sind ein harmloses, recht gefälliges Werkchen, dessen Verfasser ein musikalischer Dilettant aus der alten Musikstadt Prag ist. Das Textbuch von Richard Batka ist nach Molières „Précieuses ridicules" in recht geschickter Weise geformt. Allerdings hat sich der Textdichter insofern eine Freiheit gegen das Original gestattet, als er einen versöhnenden Schluß an Stelle der ursprünglichen Fassung der Komödie setzte. Immerhin aber übte der Einakter eine recht freundliche Wirkung aus. Um so unverständlicher ist es, daß er ebenso schnell, nach zwei Aufführungen, vom Spielplan verschwand, wie sein Genosse, der „Onkel Dazumal". Hier rankt sich eine feine, bedeutsamem Können entsprungene Musik um eine äußerst alberne Handlung, deren Verlauf nicht einmal in der bemerkenswerten Darstellung der Komischen Oper Interesse erwecken konnte. Der Komponist hat bekanntlich in der musikalischen Welt einen guten Namen, aber man kann nicht übersehen, daß er die dramatische Form in diesem Falle doch nicht recht auszufüllen verstanden hat. — Die letzte Sensation war eine Aufführung des „Pariser Leben" von Offenbach in der Komischen Oper. Man hat hier dieser Darstellung des alten graziösen Werkes mit lebhaftem Interesse entgegengesehen. Handelte es sich doch darum, die Wiedergeburt der Operette zu ermöglichen, die in ihren letzten Ausläufern geradewegs der Vernichtung entgegengeht. Leider konnte die Wiedergabe des Offenbachschen Werkes den Geist nicht wiedergeben, der es durchzieht. Den Darstellern fehlte es an der notwendigen Leichtigkeit, den Stil Offenbachs zu treffen, und wenn auch einzelne Mitwirkende recht bemerkenswerte Leistungen boten, das Ganze rollte sich doch in wenig überzeugender Weise ab. Es ist zweifellos richtig, daß nur auf dem Umwege über die alte Operette der Geschmack unseres Publikums der Kunstgattung selbst wieder zugeführt werden kann. Aber um dies zu erreichen, dazu gehört die sinnfällige Hervorkehrung der künstlerischen Mittel, auf denen die Kraft dieser Gattung beruht. — Das Lortzing-Theater, das junge Kindlein, hat ebenfalls schon eine Direktionskrise hinter sich. Direktor Garrison mußte das Zepter niederlegen und es einem neuen Herrn, dem Direktor Schramm aus Linz, überreichen. Die Gründe für diesen Regierungswechsel sollen darin zu suchen sein, daß Direktor Garrison zu große finanzielle Aufwendungen an die Inszenierung der aufgeführten Opern machte. Es bleibt zu wünschen, daß diese Volksoper aus den Fährlichkeiten ihrer Kinderkrankheiten ungeschädigt hervorgehe, weil eine solche Bühne für Berlin tatsächlich notwendig ist, und zur musikalischen Erziehung der breiteren Volksschichten sehr wesentlich beitragen kann. — Im Theater des Westens ist (wie schon kurz berichtet Red.) ein Direktionswechsel eingetreten. An Stelle des Intendanten Prasch hat Direktor Below dort die Leitung übernommen, aber es ist leider in der Führung der Bühne und in der Ausführung ihrer Aufgaben eine Wandlung zum Besseren nicht erfolgt. Das Ensemble befindet sich nach wie vor auf einer recht mittelmäßigen Stufe, und die alte Krankheit, die Unzulänglichkeit, zehrt immer noch an der Lebenskraft dieses Institutes. Eine erwünschte Abwechslung in das ewige Einerlei des abgeklapperten Spielplanes brachte die Aufführung einer Operette „Der Schmetterling" von Karl Weinberger, einem begabten Wiener Komponisten, der noch etwas darauf hält, seine Produkte in der in der letzten Zeit so aktuell gewordenen „Weißen Weste" zu schaffen. Das Werk ist nicht mehr „ganz" neu. Es war vor zehn Jahren schon an einer Berliner Operettenbühne erschienen, wirkte aber diesmal tatsächlich wie eine Neuheit, weil es sich in der Form der älteren Wiener Operette gibt, demnach wohltätig von der Plattheit und Hohlheit der modernen Wiener Operette absticht. Weinberger schreibt einen sauberen musikalischen Satz, bleibt immer maßvoll, und äußert sich überhaupt in jeder Hinsicht als ein Musiker von feiner Bildung, dem alles Gesuchte und Unnatürliche fremd ist. **J. C. Lusztig.**

Braunschweig. „Und eine Lust ist's, zu leben!" kann auch in der alten Welfenstadt der Musikfreund ausrufen, denn mit einer leichten Veränderung gilt hier das Wort: Nulla dies sine musica. Das Hoftheater vermittelte eine lange Reihe aufgefrischter Opern mit den neu verpflichteten Kräften Frl. Kurt, Frl. Knoch und Walter, Frl. Hesse und Granzow, Herrn Mansfeld, die sich rasch in die hiesigen Verhältnisse einlebten. Als Neuheiten erhielten wir den Einakter „Myrrah" von G. Frhr. v. d. Goltz, einem höheren preußischen Offizier, der aber keineswegs als Dilettant achselzuckend abgetan werden darf. Wenn das Werk rasch wieder verschwindet, liegt die Schuld größtenteils an dem verworrenen unglücklichen Texte; mehr Glück hat jedenfalls Götzl mit seinen „Zierpuppen", die ihm Rich. Batka nach „Les Précieuses ridicules" von Molière äußerst geschickt und wirkungsvoll bearbeitete. Prag kam uns allein zuvor; jedenfalls werden aber diese Zierpuppen, da es an guten modernen Spielopern fehlt, bald weiter wandern; denn sie übertreffen „Neugierige Frauen", die soviel Staub aufwirbelten, bei weitem. Die Musik entspricht der edlen Sprache mit dem glatten, leichten Versbau; außerdem besitzt der Komponist Humor, er trifft den Ton des feinern Lustspiels, und er wandelt die goldene Mittelstraße zwischen geistreicher Gelehrsamkeit und leichtfertigem Operettenstil. Der Erfolg war dank der guten Wiedergabe groß, aufrichtig. Auch im Konzertsaal erschien eine Reihe hoffnungsfreudiger Kräfte: die Sängerinnen Frl. E. Kolbewey und E. Ottmer, die Pianistin Frl. H. Runge, der Cellist Ackermann, das jüngste Mitglied der Hofkapelle. Der Seminarlehrer Therig, Nachfolger des Professors Schrader, führte sich als tüchtiger Organist ein. Der Verein für Kammermusik (Hofkapellmeister Riedel, Hofkonzertmeister Wünsch, Kammervirtuos Bieler, Kammermusiker Bigner und Meyer) und der Verein für gemischten Chorgesang (Oberrealschullehrer Heger) ehrten Schumann, die Hofkapelle den verstorbenen Regenten Prinzen Albrecht von Preußen dadurch, daß seine Lieblingswerke, altspanische Kompositionen, Coriolan-Ouvertüre u. a., aufs Programm des ersten Konzerts gesetzt wurden. Hofkonzertmeister Wünsch spielte Bachs Violinkonzert (E dur) vorzüglich. Direktor Wegmann feierte das 20jährige Bestehen seines gemeinschaftlich mit der als Pianistin bekannten Gattin geleiteten Konservatoriums durch zwei erfolgreiche Konzerte. Einen eigenartigen Genuß boten die drei Geschwister Koch namentlich mit Joh. Selmers Terzetten ohne Begleitung voll echter nordischer Heimatskunst. — Das Hoftheater feierte das Totenfest durch die Erstaufführung der großen Oper „Die Nazarener" von B. Hansmann. Der Stoff, von C. V. Marschner nach einer Novelle von Richard Voß geschickt zu einem Drama umgeformt, eignete sich vorzüglich für den ernsten Tag, denn er versetzt uns in die Zeit der Christenverfolgung unter Nero und veranschaulicht den Sieg des neuen Glaubens über den alten. Der Komponist, ein Verwandter von Prof. Udel, dem Führer des bekannten Männerquartetts in Wien, musikalisch ein homo novus, denn seine Jugendoper „Enoch Arden" ist vergessen, bietet hier ein Werk, das jedem unbedingte Achtung abnötigt. Die Aufführung können nur große Bühnen übernehmen, denn es werden 16 Sing- und 1 Sprechrolle (Nero), außerdem glänzende Ausstattung vorausgesetzt. Die Hofbühne machte das Werk zu einem wahren Ausstattungsstück, der Erfolg war bedeutend. **E. Stier.**

Kassel. Die Reihe der diesjährigen Abonnementskonzerte des Theaterorchesters eröffnete die B dur-Symphonie von Schumann. Die Kapelle wie der Dirigent, der Kgl. Kapellmeister Dr. Beier, bewiesen mit dem stilvollen, abgeklärten Vortrag, daß Schumanns Geist auch noch heute nach 50 Jahren Künstler wie Zuhörer durch seine großen Instrumentalwerke zu fesseln vermag. Nicht in gleichem Maße konnte Frau Charles Cahier mit Liedergaben aus dem reichen Schatze Schumanns Erfolg erzielen. Das zweite Abonnementskonzert brachte zunächst Brahms' zweite (D dur-)Symphonie in wohl ausgefeilter, formschöner Gestalt. Henri Marteau spielte ein neues Violinkonzert (G dur) von dem ungarischen Komponisten Emanuel Moór dessen Symphonie op. 65 am selben Tage das Winderstein-Orchester

in Berlin aufführte. In dem Violinkonzert bekundet Moór zwar nicht einen phantasievollen, erfinderischen Geist, wohl aber ist er ein Talent, das mit dem modernen Orchester gut umzugehen versteht. Sein Werk ist reich an Gegensätzen. Von Effekthascherei und Streben nach Massenwirkung ist der Komponist nicht freizusprechen. Die Begleitung erdrückt bisweilen die Solostimme. Die Ausführung des Werkes, das ohnehin in technischer Hinsicht sehr große Anforderungen stellt, wird durch alle diese Eigentümlichkeiten erschwert. Dem Solisten ist eine ebenso schwierige, nicht gerade dankbare Aufgabe zugewiesen, die Marteau natürlich glänzend löste. Eine bessere Neuheit ist jedenfalls eine Humoreske von Karl v. Kaskel. Kaskels Opus ist charakteristisch instrumentiert und im Stil dem Titel entsprechend gehalten. — An mannigfaltigen Veranstaltungen auf musikalischem Gebiete hat der November eine wahre Hochflut gezeitigt. Von bedeutsamen Ereignissen sei zunächst des Vortragsabends gedacht, den das Joachim-Quartett bei ausverkauftem Hause gab. An die Stelle des erkrankten Prof. Wirth (Bratsche) war ein sehr talentvoller Schüler Joachims, Klingler, getreten. Bei der 300. Aufführung des „Freischütz" im Kgl. Theater wirkte der Berliner Hofopernsänger Karl Jörn als Max mit. Jörn besitzt wohl eine ausgiebige, aber wenig biegsame und schmelzreiche Stimme; die Textaussprache und Akzentuierung sind recht gut, die Kantilene jedoch ist nicht geschmeidig genug. — Sigrid Arnoldson häufte bei zweimaligem Gastspiel als Traviata und Carmen Ehren auf Ehren; ihre Gesangsleistung als Carmen war zweifellos höher zu bewerten als die Darstellung. Ueber die neue einaktige Oper „Die schöne Müllerin" von Otto Dorn ist in diesen Blättern schon berichtet worden. — Aus den zahlreichen Vereinskonzerten sei das des vornehmsten gemischten Chores, des Oratorienvereins herausgegriffen. Aufgeführt wurde zum ersten Male Wolf-Ferraris „La vita nuova". Die sehr zahlreiche Zuhörerschaft nahm das bekanntlich in vornehmer Lyrik und reichem poetischen Gewande sich präsentierende neue Werk mit großem Interesse auf. Musikdirektor Karl Hallwachs hatte einen Ehrentag. Als Neuheit ist auch ein Ballett des in unserem Kgl. Orchester tätigen Kammervirtuosen Otto Kaletsch erwähnenswert, betitelt: Eine Sommernacht auf Wilhelmshöhe. Das kleine Opus beansprucht nicht nur lokales Interesse, da die Wilhelmshöhe bei Kassel weltbekannt ist und der Komponist zudem eine prächtige, stimmungsvolle und wechselreiche Musik geschaffen hat. Der Lehrergesangverein erreichte in seinem Konzert mit Hegars „Kaiser Karl in der Johannisnacht" die Höhe seines gesanglichen Könnens.

W. Weißbrod.

Weimar. Die in manchen Tagesblättern allzu geschäftig verbreitete Sensationsnachricht, daß das alte Hoftheater „in Flammen gesetzt worden und inwendig ausgebrannt" sei, bestätigt sich nicht. Es waren lediglich ein paar Kulissen angebrannt, und nur infolge der drastischen Wirkungen des sofort geöffneten Regenapparates mußten die Vorstellungen bis Neujahr unterbrochen werden. Am 2. Januar wurde bereits wieder „Fidelio" gegeben. Am 16. Februar wird das alte Haus geschlossen werden mit einer Festvorstellung von Goethes „Iphigenie" und anschließendem szenischem Epilog von Richard Voß mit Musik von Thuille. Vorher wird eine Reihe von Festvorstellungen gegeben, in denen Werke zur Aufführung kommen, die besondere Beziehungen zum Weimarer Hoftheater haben. Am 9. Februar Ifflands „Die Jäger", mit denen das alte Haus am 26. Oktober 1825 eröffnet worden war; 10. Februar: „Lohengrin"; 12. Februar: „Barbier von Bagdad"; 14. Februar: „Die Räuber" (mit der traditionellen Beteiligung der Jenenser Studentenschaft). Am 17. Februar beginnt der Abbruch, so daß bis Dezember dieses Jahres der noch fehlende Zuschauerraum des neuen Hoftheaters ebenfalls fertiggestellt sein wird, der übrigens, zugleich mit dem Goethe-Schiller-Denkmal um 12 Meter mehr nach Westen zu stehen kommen wird. Die Vorstellungen des Hoftheaters nehmen nach Schluß des alten Gebäudes im hiesigen Tivolitheater ihren Fortgang, soweit es die Raumverhältnisse gestatten. — An Neuaufführungen brachte die Oper bisher nur Massenets „Manon". An Wagner-Aufführungen waren bemerkenswert: „Tristan und Isolde", wieder mit nur eigenen Kräften (Zeller und Fräulein Acko), das Gastspiel der Frau Fleischer-Edel als Elsa und Elisabeth, und das Probedirigieren von Peter Raabe, der von nächster Spielzeit ab als zweiter Hofkapellmeister angestellt wurde. Krzyzanowski brachte in den Abonnementskonzerten einen Liszt-Abend (Nachfeier des 20. Todestages) mit Mazeppa, Faust und A dur-Konzert, auch Johanna Dietz gab einen Liszt-Abend mit nahezu einem Drittel seiner Lieder. Die Zahl der Konzerte ist manchmal für Weimar beinahe zu groß, doch — wo ist dies nicht der Fall? und nur so ist auch jener musikalische Filtrierprozeß für das Durchdringen der wirklichen Talente möglich. Dr. Aloys Obrist.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— „Salome" von Richard Strauß ist auf ihrem Siegeszuge über die Bühnen auch im Auslande angelangt. In Turin wurde sogar die Saison des neu hergestellten Teatro-Regio damit eröffnet, wobei Strauß selber dirigierte. Der stürmische Erfolg in Turin mit der leidenschaftlichen Bellincioni in der Titelrolle scheint nicht ganz in Mailand standgehalten zu haben; in der Scala war die Aufnahme zwar außerordentlich, aber nicht ganz unbestritten. Hier dirigierte Toscanini, Frau Kruscenisky, eine Polin, sang die Tochter der Herodias. Die italienische Kritik verhält sich, wie der „Frankf. Ztg." geschrieben wird, bis auf eine Ausnahme dem Werk gegenüber freundlich; sie erkennt an, daß es schwierig sei, einem Werk von solcher Originalität wie die „Salome" gerecht zu werden, und daß der Komponist, der mit alten Gewohnheiten und Gesetzen gebrochen, ein Recht darauf habe, mit einem eigenen Maßstab gemessen zu werden. — In letzterer Hinsicht deucht uns die italienische Kritik auf einem entschieden höheren Standpunkt zu stehen, als ein Teil der deutschen, der wieder mal aus Verlegenheit, die „Salome" zu „rubrizieren" und vor lauter Unruhe wegen sonstiger Bedenken der Blick für die Hauptsache abhanden gekommen zu sein scheint: das völlig neue Milieu des Stoffes, die Kühnheit der Konzeption und der harmonischen Gestaltung, die meisterhaft durchgehaltene Stimmung, der musikalische Nerv, die faszinierenden Klänge, die Treffsicherheit der Situation durch die Musik! Mit einem Worte: Die Hauptsache ist, daß eine Salome geschrieben worden ist; was aus ihr wird, und wie sie wirkt, bleibt abzuwarten, können wir auch vorläufig gar nicht wissen. Es wird ja noch öfter Gelegenheit sein, auf das Werk und seinen Komponisten zurückzukommen; heute sei bloß erwähnt, daß unter den deutschen Aufführungen die in Stuttgart unter Pohlig und mit Anna Sutter (eigentlich unsere Soubrette!), die den Tanz der sieben Schleier hinreißend gestaltet, mit Bolz als Herodes und mit dem durch einen weichen, feinen Zug des Leidens in Stimme und Spiel charakterisierten Jochanaan Neudörffers entschieden zu den besten zu zählen sein wird. Unser Orchester konnte in dem kleinen Hause des Interimtheaters nur etwa 75 Mann stark sein. Die Aufnahme der Oper hat durch die Intensität überrascht wie auch dadurch, daß sie sich in den bisherigen fünf Wiederholungen nicht abschwächte, was um so mehr zu beachten ist, weil die Kritik, mit wenigen Ausnahmen, sich teils lau teils ablehnend verhält — besonders „im Prinzip".

— Im Karlsruher Hoftheater ist Siegfried Wagners „Bruder Lustig" zum erstenmal aufgeführt worden. — In Dortmund hat der „Bärenhäuter" die erste örtliche Aufführung erlebt.

— „Der Fiedelhanns", ein Märchenspiel von Wilhelm Clobes, Musik von Richard Henrion, hat seine Uraufführung am Stettiner Bellevuetheater erlebt.

— Von der italienischen Opernbühne ist folgendes mitzuteilen: G. Finos vieraktige biblische Oper „Der Täufer" hat ihre Uraufführung im Viktor Emanuel-Theater in Turin erlebt. — Die Oper „Jana" von dem 23jährigen Renato Virgilio ging in Rom erstmalig über die Bretter. — In Mailand ist „Der Dichter", lyrische Oper in einem Akt von Agostino Cantu, zum erstenmal aufgeführt worden.

— Die erste Aufführung der „Trojaner" von Berlioz in der Brüsseler Oper (Théatre de la Monnaie) ist für Anfang dieses Monats angesetzt gewesen.

— Im flämischen Operntheater zu Antwerpen ist Eugen d'Alberts „Tiefland" als örtliche Neuheit in Szene gegangen. Der Komponist leitete sein Werk selbst und wurde sehr geehrt. Die Presse spricht sich günstig über das Werk aus. Mad. Jubels (Martha), de Vos (Pedro), Backer (Sebastiano) gaben die Hauptrollen.

— Im Theater Marinski in Petersburg ist die russische Nationaloper „Das Leben für den Zaren" von Glinka aufgeführt worden. Die Zeitungsberichte heben den Gegensatz zu der in der Oper zum Ausdruck kommenden blinden Ergebenheit und dem Aeußeren des Zuschauerraumes hervor. Vor der kaiserlichen Loge standen zwei Soldaten mit gezogenem Säbel, auf der Galerie sah man verdächtige Gestalten, die den „Schwarzen Hundert" anzugehören schienen. Der Beifall am Schluß der Oper war gering, ein Teil des Publikums stimmte die Zarenhymne an, worin Chor und Orchester einfielen. Die Mehrzahl der Zuschauer verließ aber nach den Zeitungsberichten das Theater.

— Ueber einen eigenartigen Versuch schreibt man uns aus Thorn: Der „Singverein" hat unter der Leitung des königl. Musikdirektors Fritz Char Webers romantische Oper „Euryanthe", die vom Spielplan unserer Bühnen leider fast ganz verschwunden ist, durch Verpflanzung in den Konzertsaal zu neuem Leben zu erwecken versucht. Die überaus sympathische Entgegennahme der Weberschen Musik und der tiefe Eindruck, den sie bei allen Zuhörern hinterließ, lassen die Annahme gerechtfertigt erscheinen, daß dieses Aschenbrödel der Weberschen Muse als weltliches Oratorium sich sehr wohl neben Schumanns „Paradies und Peri" und ähnlichen Werken in dem Repertoire unserer Oratorienvereine behaupten könnte. Bei den nicht gerade überreich vorhandenen wirksamen, großzügigen Kompositionen für gemischten Chor wird ein Hinweis auf Webers Werk vielleicht vielen Leitern größerer Vereine sehr willkommen sein. Jedenfalls hat der künstlerische Erfolg die Mühen und Schwierigkeiten einer Aufführung in reichstem Maße aufgewogen und das könnte auch anderwärts der Fall sein.

— In diesem Jahre soll ein thüringisches Musikfest unter Beteiligung der Hofkapellen von Gotha und Weimar und des Erfurter Stadttheaterorchesters veranstaltet werden. Nähere Mitteilungen zu diesen Meldungen fehlen noch.

— In der Dresdner Dreikönigskirche ist unter Leitung des Komponisten ein neues kirchliches Tonwerk in großer Form von Albert Fuchs, „Selig sind, die in dem Herrn sterben", zum erstenmal aufgeführt worden.

— In Köln ist in einem Konzert der gemischten Chöre „Wartburg" und „Harmonie" eine Symphonie in Es dur von Franz Kessel aufgeführt worden, die im letzten Satz ebenfalls den Chor heranzieht.

— In Leipzig ist unter Leitung des Kantors an der Universitätskirche, Oberlehrer Hans Hofmann, ein Universitätskirchenchor gegründet worden, der zurzeit aus 38 Damen und 44 Herren besteht. Die erste Kirchenmusik des neuen Chors brachte die Uraufführung einer Regerschen Kantate „Meinen Jesum laß ich nicht".

— In einem Konzerte des philharmonischen Orchesters in Bremen hat Professor Karl Panzner eine Tondichtung für großes Orchester, „Im Thüringer Wald" (op. 33) von Robert Wiemann (Osnabrück), aufgeführt.

— In einer Aufführung des Musikinstituts in Koblenz ist ein Konzert für Violine von Musikdirektor W. Kes zum erstenmal aufgeführt worden. Das Werk hat drei Abteilungen (Roma, Sorrento, Napoli). Eine andere Neuheit war F. Weingartners „Traumnacht", ein achtstimmiger Chor mit Orchester.

— Im Oratorienverein zu Memel hat eine Aufführung des C. Ad. Lorenzschen Tondramas für „Soli, Chor und Orchester, „Die Jungfrau von Orleans", unter Leitung des Musikdirektors und Kantors Alex. Johow stattgefunden. (Ueber den Komponisten können unsere Leser sich in Nr. 8 des XXV. Jahrgangs unseres Blattes orientieren. Red.)

— Man schreibt uns aus Gleiwitz: „Zum Besten des Orgelbaufonds hat in der evangelischen Kirche eine geistliche Musikaufführung stattgefunden, die als Hauptnummer die Choralkantate „Siegesfürst und Ehrenkönig" vom Kantor Rudolf Kienbaum (Gleiwitz) brachte. Das schwierige, nicht nach der Schablone gearbeitete Werk wurde vom Kirchenchor präzise und mit Verve gesungen. Möge es die verdiente Beachtung weiterer Kreise finden. E. K.

— Im Grazer „Richard Wagner-Vereine" fand am 4. d. M. ein Max Reger-Abend statt. Der Veranstalter, Musikschriftsteller Julius Schuch, leitete die Vorträge mit einer Besprechung der künstlerischen Persönlichkeit des Komponisten ein. Die aufgeführten Orgel-, Klavier- und Gesangwerke Regers wurden beifälligst aufgenommen.

— Im Hallékonzert zu Manchester hat H. Richter Humperdincks Maurische Rhapsodie als Novität zur Aufführung gebracht. Ebenso Georg Schumanns „Ouvertüre zu einem Drama".

Wohlfeile Ausgaben mit Bildschmuck

Standardartikel der Musikliteratur

Franz Brendel Geschichte der Musik

in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Durchgesehen und ergänzt von Rob. Hövker. Mit dem *Bild des Verfassers* nach einer Zeichnung von Otto Merseburger. 662 Seiten Lexikonformat. Halbfranzband Mk. 10.–

A. B. Marx Ludwig van Beethoven Leben und Schaffen.

In 2 Teilen mit autographischen Beilagen und Bemerkungen über den Vortrag Beethoven'scher Werke. Mit dem *Bild Beethovens* nach der Zeichnung von Prof. A. v. Kloeber a. d. Jahre 1817. Zwei stattliche Bände. 613 Seiten Lexikonformat. Geheftet Mk 10.–, eleg. gebd. Mk. 12.50. (Das Kunstblatt, Beethovenbild v. Kloeber, auch einzeln Preis 60 Pf.)

Carl Reinecke Die Beethoven'schen Klavier-Sonaten

Briefe an eine Freundin. Vierte Auflage. Neue Ausstattung mit Klinger'schem *Beethovenkopf.* — Geheftet Mk. 3.–, elegant gebunden Mk. 4.–.

Als Studien- wie als Geschenkwerke für Musiker u. Musikfreunde sehr zu empfehlen!

Ausführliche Prospekte stehen auf Wunsch kostenlos und portofrei gern zu Diensten!

Gebrüder Reinecke, Leipzig
Hof-Verlagshandlung

Man achte auf den Bildschmuck u. die wohlfeilen Preise

Man verlange die wohlfeile Ausgabe Gebrüder Reinecke

Verlag von Gebrüder Reinecke, Leipzig, Felixstr. 4.

Empfehlenswerte Vortragsstücke

für Pianoforte zu 2 Händen.

	M	Pf
Ugo Afferni, Miniatur Suite	2	50
L. van Beethoven, Ecossaisen. Für den Konzertvortrag bearbeitet v. Carl Reinecke (Viele Auflagen!)	1	50
— Walzer Für den Konzertvortrag bearbeitet von C. Reinecke (Neu!)	1	50
Ignaz Brüll, Op 69. Drei Klavierstücke. Nr. 1. Mazurka (C moll)	1	20
Nr. 2. Mazurka (F moll), Nr. 3. Ländler à	1	—
R. Leoncavallo, Cortège de Pulcinella. Humoristischer Marsch	1	50
Carl Loewe, Balladen und Lieder. Für Pianof. m Hinzufügung d. Gesangstextes übertragen von C. Reinecke. 2 Bde. à n.	3	—
W. A. Mozart, Immergrüne Blätter. Drei heitere Stücke für Pianof. übertragen von C. Reinecke. (Neu!) Komplett	1	—
— Menuett (B dur). Bearb von C. Reinecke	1	50
Carl Reinecke, Op. 276. Blumenlieder Zehn Fantasiestücke nach Liedern verschiedener Komponisten. (Soeben erschienen!) Heft I. Nr 1. Haideröschen (Schubert). Nr. 2 Lotosblume (Schumann) Nr. 3. Rose (Reinecke). Nr. 4. Passionsblume (J. S. Bach)	1	60
Heft II. Nr. 5. Veilchen (Mozart) Nr. 6 Wasserlilie (Loewe). Nr. 7. Maiglöckchen (Mendelssohn)	1	60
Heft III. Nr. 8. Blümchen Wunderhold (Beethoven). Nr 9. Schneeglöckchen (Weber). Nr. 10 Nelken und Jasmin (Schumann)	1	60
Xaver Scharwenka, Tarantella (As dur)	1	—
Franz Schubert, Menuett (F dur) a. d. Octett Op. 166. Bearbeitet von C Reinecke. (Neu!)	1	50

Zur gefl. Beachtung. Obige Werke sind durch jede solide Buch- und Musikalienhandlung, auch zur Ansicht, zu beziehen. Nötigenfalls beliebe man sich direkt an uns ∘ ∘ ∘ ∘ zu wenden. ∘ ∘ ∘ ∘

Neue Chöre von

Jul. Wengert

Der Steuermann. Nachtharmonien. Die Reiter.

Verlag PH. CEZANNE Igstadt-Wiesbaden.

Deutsche Klänge.

30 Neue Gesänge für mittlere Stimmlage.
Mit leichter Klavierbegleitung komp. von

M. Koch.

Geb. Mk. 1.50, eleg. geb. Mk. 2.50.
Jeder Käufer wird seine Freude haben an diesen neuen Volksliedern. Brosch. Exempl. sind zur Ansicht zu beziehen vom Musikverlag

Albert Auer, Stuttgart.



Beste und billigste Geschenkwerke.

„Lied, Spiel und Tanz", Serie

in 3 Bänden à Mk. 5.—. Aus dem Inhalte dieser drei Albums in Prachteinband, welche in ihrer Zusammenstellung unerreicht sind, heben wir folgendes für Klavier zweihändig, vierhändig, Gesang, Violine und Violoncello und Piano hervor:

Band I (65 Stücke).

Bach, Echo aus Partita — Kjerulf, Berceuse — Arensky, Consolation — Per Lasson, Crescendo — Schütt, Valse Bluette — Tschaikowsky, Douce Rêverie et Valse — Czibulka, Songe d'Amour — Gillet, Valse lente — Leoncavallo, Romanesca — Meyer-Helmund, Sérénade Rococo — Tellier, Valse des Blondes — Grünfeld, Diner-Walzer a. d. Operette „Der Lebemann" — Heuberger, Walzer-Intermezzo aus „Das Baby" — Zeller, Als geblüht der Kirschenbaum, Lied, Schenkt man sich Rosen, Duett aus „Der Vogelhändler" — Aletter, „Rendez-vous", Rheinländer — Kéler-Béla, Csárdás — Král, Soldateska — J. F. Wagner, Unter alten Fahnen — Zeller, Grubenlichter — Bohm, Wiederseh'n — Giordani, Caro mio ben — Hermann, Leis und lind — Wilm, Pièce lyrique — etc. etc. etc.

Inhalt 200 Seiten.

Band II (61 Stücke).

Daquin, Le Coucou — Rameau, Le Tambourin — Arensky, Basso ostinato — Berlioz, Sylphentanz — Moszkowski, Berceuse — Nedbal, Menuetto — Schütt, Elegie — Czibulka-Tellier, Herzen und Blumen — Meyer-Helmund, J'y pense — Tellier, Plainte d'Amour — Grünfeld Lili-Walzer a. d. Operette „Der Lebemann" — Heuberger, „Man lebt nur einmal in der Welt" a. „Der Opernball" — Zeller, Rheinwalzer a. „Der Vogelhändler" — Lehár, Schlummernde Gluten — Ziehrer, Kameraden-Marsch — Loewe, Niemand hat's geseh'n — Mahler, Kinderlied — Meyer-Helmund, Dies und das — Meyer-Helmund, Liebesangst — Pergolese, Tre Giorni — etc. etc. etc.

○ ○ ○ ○ ○ ○

Inhalt 200 Seiten.

Band III (57 Stücke).

— — Leicht und lustig. — —
Scarlatti-Tausig, Capriccio — Cui, Romanzetta — Kjerulf, Springtanz — Wilm, Arabeske — Aletter, Donauweibchen — Gabriel-Marie, Tendre Eveil — Meyer-Helmund, Valse légère — Meyer-Helmund, Ziganka — Heuberger, Im Chambre séparée aus „Der Opernball" — Zeller, „Der alte Bergmann" u. „Mag mein Schatz wie immer sein" a. „Der Obersteiger" — Bayer, Liebesgeflüster — Komzák, Neues Leben — Lehár, Rex Gambrinus ex — Reinhardt, Sorgenfrei — Ziehrer, Schnippisch — Aletter, Der Reitersmann aus Marzipan — Aletter, Rendez-vous (Leise, leise schleicht ein Schatten) — Bohm, Vierblättriger Klee — Eysler, Kinderlieder-Duett — Kappeller, Ich hab' amal a Räuscherl g'habt — Kirchl, Stilleben — etc. etc. etc.

Inhalt 200 Seiten.

Diese drei Albums sind auch elegant kartoniert zu haben.

„Lied, Spiel und Tanz", Band IV („Morceaux Célèbres").

Eine Sammlung von 40 Meisterwerken (klassisch und modern) für Violine und Piano und Violoncello und Piano in vornehmem Einband Mk. 6.—.

Aus dem Inhalte:

d'Ambrosio, Rêverie — Couperin, Le Bavolet flottant — Drdla, Madrigale — Drdla, Serenade — Hubay, Rêverie — Papini, Lisette — Rameau, Gavotte — Bieding, Libellentanz — Schytte, Berceuse — Sitt, Gondoliera — Tenaglia, Aria — Tschaikowsky, Canzonetta aus dem Violinkonzert — Nölck, Mazurk mignonne — etc. etc. etc.

Vollständiges Inhaltsverzeichnis und Spezialverzeichnis billiger Musikalbums gratis.

Musikverlag BOSWORTH & CO. Leipzig, Königsstrasse 26 b. Wien I, Wollzeile 1 — London.

Antiquar. Musikalien

jeder Art (vorzugsweise Klavierauszüge, Albums, auch Literatur) kaufe stets zu guten Preisen.
Gefl. Off. mit Verzeichnis erbeten.

Hamburg John Meyer

Rathausstr. 16. Musikantiquariat.
NB. Kataloge für Piano und Violine, Trios, Klavierauszüge mit Text, Piano, 4händig, Harmonium-Musik sende gratis!
Sehr billige Preise!

Neue Anleitung
das Klavierspiel zu erlernen
von J. Al. Burkard
Verlag K. Ebling, Mainz
Preis M. 2.—. Begutachtet von den Herren Prof. Breithaupt, Franke, Gernsheim, Humperdinck, Volbach u. a.
Wenig Mühe, viel Erfolg!

Antiquariats-Kataloge

versende gratis und franko
Nr. 9 Klavierauszüge, 2händig
„ 10 „ mit Text
„ 11 Klaviermusik, 2händig
„ 12 Klavierkompositionen und Klavierauszüge, 4händig

Joh. Hoffmann's Wwe.

k. u. k. Hofmusikalienhandlung
PRAG I, kl. Karlsgasse Nr. 29 neu.

∘ Brandt-Album, ∘

17 Lieder mit Piano (Maienzeit u. Liebestraum etc.) Mk 2.— netto. Verlag Ernst Hoffheinz, Berlin, Steinmetzstr. 83.

Musikalien

à 20 Pf.

vorzügl. Inhalt, eleg. Ausstattung, gebräuchliches grosses Notenformat. Kataloge gratis und franko.
D. Samson, Musikverl., Berlin N. 37.

Josef Ruzek,

Drei ungarische Tänze

für Violine und Klavier Mk 2.—.
Verlag von **Carl Grüninger** in **Stuttgart.**

Ludwig Thuille, *op. 34,* **Drei Klavierstücke.**

Heft 1. Gavotte. — Auf dem See . . . . Mk. 2.—
„ 2. Walzer . . . . „ 2.—

Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Deutschland.
(Eventuell für Männerchor.)

O Deutschland, mein Deutschland, wie bist du so schön,
Wie reich deine Täler, wie grün deine Höhn,
Wie hoch deine Berge, wie fest dein Gestein,
Wie rot deine Rosen, wie golden dein Wein!

Die Römer, die alten, die haben's gewußt,
Verließen Italiens sonnige Luft,
Hoch über die Alpen sie zogen voll Mut
Zu tränken die Rosse in klar deutscher Flut,
Es lockt sie so seltsam mit zaub'rischer Macht
Hinein in der Wälder jungfräuliche Nacht!

Noch ragen die Türme aus uralter Zeit,
Noch klingen die Sagen von Kampf und von Streit,
Jahrtausende kommen, Jahrtausende gehn,
Doch deutsche Treue wird nimmer verwehn,
Stets rang sie sich los von fremdem Joch,
Denn deutsche Kühnheit, sie lebet ja noch!

O Deutschland, mein Deutschland, wie bist du so schön,
Hoch ragen die Eichen auf deinen Höhn,
Frei rauscht deine Flut, du mein herrlicher Rhein,
Gesegnete Gauen, ihr spiegelt euch drein!
Ich bete: Vor Wahn, vor Zersplitt'rung und Not,
Mein einiges Deutschland, bewahre dich Gott!

Morgens am See.

Es kommt ein Schifflein über den See
Getragen von silberner Welle,
Hoch schweben die Möwen in luftiger Höh',
Es läuten die Glocken so helle.

Die Morgenluft wehet frisch und kühl,
Es schmeicheln und kosen die Winde,
Die Wellen umspielen den eilenden Kiel
Gleich einem fröhlichen Kinde.

Hell perlen vom Ruder im Sonnenschein
Des Wassers kristallene Tröpfchen
Und drinnen im Nachen dem Mägdelein,
Ihm schimmern die goldigen Zöpfchen.

Sie lenkt die Ruder und singet so hell,
Lächelnd und ohne Sorgen,
Und das Schifflein gleitet so leicht und schnell
Dahin durch den fröhlichen Morgen.

Luise Freiin von Sell.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 8 bringt an erster Stelle ein Klavierstück von Walter Niemann, auf dessen Komposition „An der Quelle“ in Nr. 3 dieses Jahrgangs wir gleichzeitig verweisen. Dort steht auch einiges über den Komponisten zu lesen, der, wie schon kurz berichtet, von Leipzig nach Hamburg übersiedelt und dort das Referat über Konzert und Oper für die „Neue Musik-Zeitung“ übernimmt. „Vor der Waldschmiede“ ist ein Charakterstücklein, eine Komposition, der ein Programm beigegeben ist. Freilich nur im Titel, der Phantasie wird sozusagen bloß das Scenarium gegeben, den Gang der Handlung muß jeder Spieler für sich selber herauslesen. Nun, schwer ist das ja in diesem Falle nicht, ein Beweis dafür, daß der Komponist seine Sache gut gemacht hat. Nach dem geheimnisvollen einleitenden Andante, das die Stimmung der tiefen Waldeinsamkeit andeutet, folgt das Allegro. Wir hören die Arbeit in der Schmiede erst leise von fern herübertönen, bis sie mit aller Kraft an unser Ohr klingt. Dann belauschen wir im gesangreichen D dur-Satze den Schmied, wie er seine Hände ruhen läßt und sich Träumereien hingibt, die gewiß nicht unangenehmer Art sind; seine Gedanken spinnen sich weiter, die Gebilde werden reicher; zum Thema, das schließlich sonor im Baß auftritt, kommt eine weiche Gegenmelodie, wie Hörnerklang im grünen Waldrevier, bis nach kurzem Aufschwung der Hammer auf den Amboß niedersaust (der Quartsextakkord, d moll) und es dann mit einem Seufzer wieder frisch und kräftig an die Arbeit geht. Mit dem Andante schließt das stimmungsvolle, feine, anschauliche Stück auch formell trefflich ab. Besondere Schwierigkeiten bietet es nicht. — An zweiter Stelle haben wir wieder ein Stück von Peter Cornelius gewählt, um unsere Leser wiederholt auf diesen Komponisten hinzuweisen und seine Kostbarkeiten recht vielen Leuten zu zeigen. „Untreu!“ Es ist bewundernswürdig, mit welcher Kunst der Dichterkomponist in den wenigen Takten die Stimmung ausschöpft, uns packt und ergreift.

* * *

Geschichte der Musik von Richard Batka.

Als Gratisbeilage liegt der heutigen Nummer der dritte Bogen von Richard Batkas „Geschichte der Musik“ bei. Neu eintretenden Abonnenten beehren wir uns mitzuteilen, daß die früher schon erschienenen zwei Bogen dieser Musikgeschichte zum Preise von je 20 Pf. zuzüglich 5 Pf. für Porto = 45 Pf. (gegen Einsendung des Betrags in Briefmarken) vom Verlag erhältlich sind. Dieselben können auch durch jede Buch- oder Musikalienhandlung nachbezogen werden.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 8. Januar.)

Musikschriftsteller Wild. Wir werden um diese Adresse gebeten und wären für freundliche Uebermittelung verbunden.

P. B. Köln. Außer dem Harmoniumstück von Karg-Elert in Nr. 6 werden wir im laufenden Jahrgang noch eins oder das andere veröffentlichen.

H. M. in Br. Ueber Ihre Frage müssen wir erst Erkundigungen von verschiedenen Orten einziehen, ehe wir sie Ihnen beantworten können. Was die Anregung betrifft, so haben Sie von Ihrem Standpunkt aus nicht unrecht. Es läßt sich aber so einfach nicht durchführen. Denken Sie nur an die Musikbeilagen. Doch, wer weiß: Kommt Zeit, kommt Rat!

L. Sch. Stadtpfarrprediger. Für Ihre freundlichen Zeilen sagen wir Ihnen unsern verbindlichen Dank.

B. F. H. Die Abschiedssymphonie von Haydn erhalten Sie in jeder Klassikerausgabe (z. B. Peters). Ueber die Entstehungsgeschichte des Werkes erzählt Nohl in seiner Biographie (Reclam) die Anekdote aus dem Jahre 1772 in folgender Weise: Fürst Nikolaus Joseph hatte seit 1766 den Sommer über Hofhalt in dem Schloß Esterhaz am Neusiedlersee und ward dorthin auf volle sechs Monate auch von den besten seiner Musiker begleitet. „Ich war damals jung, fröhlich, folglich nicht besser als alle andern," sagte Haydn mit Lächeln, nämlich in bezug auf die Sehnsucht seiner Musiker, heim zu Frau und Kindern zu kommen. „Der Fürst mußte diese wohlbegreifliche Sehnsucht längst kennen, die komischen Auftritte, die sie erzeugte, mußten ihm Vergnügen machen, wie hätte er sonst auf den Einfall kommen können, den Aufenthalt plötzlich um zwei Monate zu verlängern?" sagt Dies. Der Befehl stürzte die jungen Männer in Verzweiflung, sie bestürmten den Kapellmeister und keiner empfand ihre Lage mehr als Haydn. Sollte er eine Bittschrift überreichen? Dies würde nur Stoff zum Lachen gegeben haben. Er stellte eine Menge ähnlicher Fragen an sie selbst, keiner aber wußte Antwort. Was tat er? An einem der nächsten Abende ward der Fürst auf die sonderbarste Weise überrascht. Mitten im Feuer einer leidenschaftlichen Musik endigt eine Stimme, der Spieler legt die Noten geräuschlos zusammen, löscht die Pultlichter aus und geht weg. Bald nachher endigt eine zweite Stimme und der Spieler entfernt sich ebenfalls. Eine dritte und vierte folgt, alle löschen die Lichter aus und nehmen die Instrumente mit sich fort. Das Orchester verdunkelt sich und wird immer leerer. Der





Fürst und alle Anwesenden schweigen verwunderungsvoll. Endlich löscht auch der Vorletzte, Haydn selbst, seine Lichter aus und entfernt sich. Nur der erste Geiger bleibt. Haydn hatte dazu absichtlich diesen gewählt, weil sein Spiel dem Fürsten so sehr gefiel und dieser dadurch gewissermaßen gezwungen wurde, das Ende abzuwarten. Das Ende kam, die letzten Lichter wurden ausgelöscht und Tomasini verschwand ebenfalls. Jetzt stand der Fürst auf und sagte: „Wenn sie alle gehen, so müssen wir auch gehen.“ Die Musiker hatten sich derweilen im Vorzimmer versammelt und der Fürst sagte lächelnd: „Haydn, ich habe es verstanden, morgen können die Herren reisen.“ Es war die Komposition, die nachher unter dem Namen „Abschiedssymphonie“ bekannt geworden ist.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 8. Januar.)

M. L. Ihr Weihnachtslied ist kein gewöhnliches Elaborat, wie auch der künstlerische Enthusiasmus, der Sie beseelt, keine alltägliche Erscheinung ist. Lassen Sie sich von M., gegen dessen Wahl wir nichts einzuwenden haben, einen Prospekt kommen, dann werden Sie die Ausbildungskosten für 1 oder 2 Jahre leicht berechnen können.

F. G-hofer, F—g. Sie haben den lyrischen Stimmungsgehalt der zwei Lieder trefflich interpretiert. In der Behandlung von Harmonie und Melodie zeigen Sie ein sehr beachtenswertes Können. Einige schwache Stellen müßten verbessert werden.

H. Th—l. Nork-k. Das ist zu viel verlangt, wenn Sie meinen, wir vermöchten auf Grund einiger wohlklingender Takte Sie über die Schwierigkeiten einer Berufswahl hinweghelfen. Wer den göttlichen Funken in sich fühlt, besinnt sich nicht lang. Ihr geistliches Lied spricht von respektablem Fleiß und gesundem Musiksinn.

M. N. N. Ihre nächtlichen Träume und letzten Rosen taugen nicht zum Versand in die Welt; mögen Sie diese Perlen in Ihrer eigenen häuslichen Musikpflege recht oft glänzen lassen.

G. L. H. B. Lassen Sie nun dieser einen Studie weitere folgen. Wenn sie auch im Satz, dem wir nachgeholfen haben, das Prädikat „gut“ verdient, so steht sie in bezug auf Originalität noch auf der Elementarstufe.

W-ber. —leben. Drei hübsche Chörlein, denen nur in der Stimmführung da und dort etwas nachzuhelfen wäre.

R. E—xer, B ,its. Ihr Streben war nicht umsonst und wird Ihnen noch weitere Erfolge bringen. Ihre Formen sind noch verschwommen; halten Sie sich nur an Klassisches. Von der praktischen Verwertung Ihrer Arbeiten sollten Sie vorerst nur einen bescheidenen Gebrauch machen. Bringen Sie an heiliger Stätte mehr die Meister zum Wort.

L. N., D. Ein sehr nettes Liedchen. Statt des frostigen III in B dur nehmen Sie auf „gesunge“ besser den Durakkord.

A. N., W..heim. Sollten Sie wirklich nicht wissen, daß ein Männerchor einen andern Satz beansprucht als ein gemischter Chor? Nach Ihren früheren Leistungen trauten wir unsern Augen kaum. Füllen Sie schleunigst die klaffende Lücke aus.

M. S—ber. S—dorf. Jawohl, Sie haben das Zeug zum Komponieren; aber schreiben Sie nicht wieder so vertrackte Sachen wie die „Caprice“. „Frühling“ ist hübsch. Ob die musikalische Intelligenz unserer besseren Männerchöre Ihrem gepfefferten und gesalzenen „Witing“ gewachsen ist, werden Sie als Dirigent am besten wissen.

X. X. „Schmerzliches Glück“ ragt in jeder Beziehung hervor. Wenn auch nicht













diesmal, so hoffen wir später einmal Sie berücksichtigen zu können.

J. D. L. W. Sie sollten sich Ihre Aufgabe im rhythmischen Teil etwas erleichtern, dann werden auch die Harmonien freier fließen. Für den praktischen Gebrauch möchten wir den Chor nicht empfehlen.

B. F. H. Es wäre uns lieber gewesen, Sie hätten uns eine Frucht Ihres dreijährigen Studiums genießen lassen, statt auf Jugendarbeiten zurückzugreifen, deren Mängel Ihnen nun doch in die Augen fallen müssen. Musikstudenten pflegen erst einige Bände mit vorbereitenden Studien zu füllen, bevor sie an das Veröffentlichen denken. Sie sind begabt, was namentlich das rassige Rondo bezeugt. Die übrigen Sätze verarbeiten abgedroschene Phrasen, aber nichtsdestoweniger sind Sie zum Komponisten geboren.

O, — ttel. — onz. Wir werden aus den Launen Ihrer Muse nicht klug. Der ungereimte Charakter widerspricht durchgehends den elementarsten Forderungen der Aesthetik, und dennoch blitzt ein musikalisches Talent aus den Arbeiten, so daß wir annehmen, der Fehler liege an einer unzulänglichen Schulung.

Gregor. Die wertvolleren Gedanken und Stimmungen liegen bei Ihnen weniger in den Tonpoesien als im Text und wir finden nicht, daß Ihr musikalisches Gestaltungsvermögen inzwischen gewonnen hätte. Am meisten Schwierigkeit bereitet Ihnen noch die modulatorische Logik. Sie verfallen manchmal auf harmonische Wechsel, die mit den Köstlichkeiten Ihrer zarten Lyrik in keinem Zusammenhang mehr stehen. Also in diesem Punkt weniger übertreiben und mehr Natürlichkeit anstreben. Am meisten sagt das „Ständchen" zu. Bei Ihrer satztechnischen Meisterschaft wäre es wirklich zu bedauern, wenn Sie nicht auch noch in die tieferen Gründe der Musikseele gelangten.

Rätsel.

Willst du ein echter Künstler sein,
Ein Geiger comme il faut,
So brauchst du es mit a und e,
Schon Spohr, der macht es so.
Mit a verbrauch es äußerlich,
Doch ja nicht allzuviel, —
Sonst nützt es nicht, wenn auch mit e
Sich gibt dein Geigenspiel. M. S.

Auflösung des Kapselrätsels in Nr. 6:

Meyerbeer.

Richtige Lösungen sandten ein: E. A. Hoffmann-Fröhlich, Aarau. Emil Vogel, Mannheim. Alfred Degenhard, Reichenbrand. Fr. Schöllhammer, Sheffield.
Nachträgliche Lösung aus Nr. 4 sandte ein: Alfred Degenhard, Reichenbrand.

Unserer heutigen Nummer liegt ein Prospekt von der Firma Nicolay & Co., Zürich, betr. Dr. Hommels Haematogen bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Moderne Bestrebungen auf dem Gebiete des Schulgesangunterrichtes.

Von **Arthur Liebscher** (Dresden).

Ein klares Bild über die gegenwärtige Lage des Gesangunterrichtes in Deutschlands Volksschulen zu geben, ist nicht ganz leicht. Auf der einen Seite läßt sich seit etwa 15 Jahren ein außerordentliches Anschwellen der Literatur, der theoretischen wie der praktischen, feststellen. Heute erscheinen in jedem Monat neue Anweisungen zur Erteilung eines rationellen Gesangunterrichtes, Liedersammlungen, Anschauungs- und Lehrmittel. Dazu öffnet ein Teil der musikalischen Fachpresse den Fragen der Schulgesangspädagogik ihre Spalten, handelt es sich doch um Angelegenheiten, die für die musikalische Volkskultur von Bedeutung sind; eine Monatszeitschrift für Schulgesang ist entstanden, in den amtlichen Konferenzen sind Themen, die die Gesangsfrage behandeln, geradezu aktuell, kurz: ein Bild interessiertester Tätigkeit und regsten Vorwärtsstrebens. Auf der anderen Seite darf man, wenn das Urteil nicht einseitig ausfallen soll, den Umstand nicht außer Betracht lassen, daß die Lehrerschaft als Ganzes der neuen Bewegung noch unverkennbar zurückhaltend und abwartend gegenübersteht. Diese Tatsache ist zu auffällig, als daß man achtlos an ihr vorübergehen könnte. Woher diese auffällige Zurückhaltung? Die Antwort ergibt sich mit Leichtigkeit bei einer vergleichenden Durchsicht der Schulgesangliteratur der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Damals handelte es sich darum, dem verderblichen, der Schule unwürdigen Betriebe des Gesangunterrichtes, der in der Hauptsache aus Vor- und Nachsingen bestand, ein Ende zu bereiten. Wie leitete man nun die Reform ein? Mit verschwindenden Ausnahmen erging man sich zunächst in Schilderungen des gegenwärtigen Unterrichtsbetriebes, die in den meisten Fällen stark übertrieben waren. Wären sie zutreffend, so ließe sich nichts Öderes, Langweiligeres und Geisttötenderes denken, als solch eine Gesangsstunde. Zweitens zitierte man, um sich auf eine Autorität zu stützen, in einer bei Musikern sonst seltenen Uebereinstimmung, die Worte, die der englische Gesanglehrer Hullah in einem Berichte über seine musikalische Studienreise durch die Schulzimmer Deutschlands und einiger anderer Länder, fällte, und in dem der deutsche Gesangunterricht allerdings außerordentlichen Tadel erfährt. Ob man dabei bewußt oder unbewußt, beides ist hier gleich schlimm, verschweigt, daß Hullah seit langen Jahren tot ist, oder ob man sich der Ironie nicht bewußt wird, die darin liegt, daß man die Notwendigkeit, den Betrieb im Gesangunterrichte moderner zu gestalten, auf einen nunmehr recht unmodernen Ausspruch stützt, mag ununtersucht bleiben. Nur beiläufig sei erwähnt, daß Hullahs Urteil über Holland gründlich falsch ist; dort lagen noch vor zwei Jahren die Verhältnisse nicht ein Haar besser als in Deutschland, auf jeden Fall aber kann man Urteile über Zeitverhältnisse nach 20 Jahren nicht mehr mit Berechtigung auf die Gegenwart anwenden. Zweifellos hat diese wenig geschickte und gewinnende Form, mit der man die Reform des Gesangunterrichtes in die Wege zu leiten versuchte, der Sache viele Gegner geschaffen. Dazu überbot man sich oftmals geradezu an Versprechungen, die für jeden objektiv Denkenden den Stempel der Unerfüllbarkeit allzudeutlich trugen. Was wurde nicht alles versprochen! Vollständige Treffsicherheit, ein Interesse am Gesange, das die Schüler auch noch nach der Schulzeit antreiben sollte, auf eigene Faust, ausgerüstet mit der Fähigkeit des Prima-vista-Gesanges, mit hochgradig entwickeltem harmonischen und melodischen Sinne aus Liederbüchern und Stimmen die Schätze deutscher Volksmusik zu heben: eine neue, bisher ungeahnte Blüte des Volksgesanges. Bei derartigen Verheißungen läßt es sich verstehen, daß eine relativ große Anzahl Lehrer, die sich anfangs für die neuen Bahnen begeisterte, nach kurzem Versuche sich abseits stellte und nunmehr für die Bestrebungen der Gegenwart um so schwerer zu gewinnen ist. Trotzdem würde es falsch sein, die Bedeutung der radikalen Gesangsmethodiker der neunziger Jahre zu unterschätzen. Der stärkste Sturm, der die Wellen weit über das Ufer jagt, läßt Strandgut zurück, auch der, von dem ich oben sprach.

Gegenwärtig zeigen die Forderungen der Schulgesangmethodiker eine weise Mäßigung. Vor allem ist man mit dem Worte „Treffsicherheit“ etwas vorsichtiger geworden. Welche schlimmen Folgen der Versuch, Prima-vista-Sänger in der Volks-

schule zu bilden, nach sich zog, erhellt aus den mannigfaltigen Klagen, die in letzter Zeit gegen den Gesangunterricht erhoben worden sind. Ein Fall sei, weil typisch für viele, hier angeführt. Durch die Tagespresse ging vor nicht langer Zeit die Klage des Leiters einer städtischen Ferienkolonie, daß von Jahr zu Jahr die Sangeslust der Kinder in den Kolonien abnähme, daß sie weniger Lieder als früher lernten, daß sie aber sogar diese wenigen textlich äußerst ungenügend beherrschten und so fort. Und der Grund? Der Gebrauch der Noten. Wenn es statt „Gebrauch" in jener Mitteilung „Mißbrauch" geheißen hätte, dann wäre die Begründung zutreffend gewesen, wenn man auch mit Verallgemeinerungen und mit Schlüssen von wenigen Kindern (es ist wohl anzunehmen, daß jener Herr jedes Jahr die Kinder derselben Schulen zu beaufsichtigen hat) auf die Allgemeinheit sehr vorsichtig sein muß. Tatsache ist aber, daß der neuen Methode die Leute im eigenen Lager, die Mißbrauch mit der Note treiben, viel mehr geschadet haben und noch schaden, als alle die schärfsten Gegner. Als Reproduktionsmittel für Tonvorstellungen ist die Note im Schulgesangunterrichte der Gegenwart unentbehrlich, darüber sind sich alle einig. Bei richtiger Anwendung erfährt der Unterricht durchaus nicht, wie behauptet worden ist, eine Hemmung, sondern im Gegenteile, eine Beschleunigung. Ihr Hauptwert ruht in dem Umstande, daß durch sie das Kind in den Stand gesetzt wird, sich den Liedstoff zu erarbeiten; denn nicht das, was uns mühelos in den Schoß geworfen wird, nein, das, was wir uns erarbeiteten, wird Träger bleibender Wertvorstellungen. Das ist eine alte psychologische Wahrheit. Jede einzelne Note schließt eine doppelte Forderung in sich: eine Tonvorstellung zu reproduzieren und sie in einen Ton umzusetzen; sie ist für die Unterweisung im Gesange das, was für den gesamten übrigen Unterricht die Frage ist: das treibende Moment. Daß bei vernünftigem Betriebe sich in jeder Klasse sehr bald eine Anzahl Kinder finden, die leichte Tonreihen, Choräle und Volkslieder bequem nach der Notierung abzusingen imstande sind, hat die Erfahrung bewiesen; zugleich aber auch die Tatsache, daß selbst ein verhältnismäßig einfacher Rhythmus an die vorstellenden Kräfte der Seele weit höhere Anforderungen stellt als die Intervallenreihen des Volksgesanges, die in ihrer Beziehung zur Tonika dem Kinde im Blute liegen. Selbst der Elementarschüler singt in weitaus den meisten Fällen zwischen der 3. und 4. Stufe einen halben Ton, nicht, weil er eine klare Vorstellung von einer großen und kleinen Sekunde hat, sondern weil ihm die reine Quarte zur Tonika im Gefühl liegt. Der große Fehler, den viele begingen, bestand darin, daß sie dieses vom tonalen Gefühle beeinflußte Absingen, für das ein neuerer Methodiker den Begriff „tonales Treffen" geprägt hat, für „Vom-Blatt-Singen" hielten und infolgedessen den Prima-vista-Gesang als formales Ziel in den Gesangunterricht der Volksschule hineintrugen, daß sie die Note, die als Mittel zum Zwecke der Schule vorzügliche und unentbehrliche Dienste leistet, zum Selbstzwecke erhoben. Der Prima-vista-Gesang kann schon aus dem Grunde nicht Ziel des Unterrichtes sein, weil die Schule ausgerechnet dann ihre Schüler entlassen müßte, wenn sie ihr Ziel erreicht hätten. Für die Schule selbst wäre also die Erreichung dieses Zieles ohne Bedeutung. Und für das Leben? Selbst wenn die Schule die Fertigkeit des Prima-vista Gesanges vermitteln könnte, genügte eine äußerst kurze Zeit, um eine derartige Fertigkeit zu verlieren. Und daß die entlassene Jugend sich vom 14. bis zum 18. Jahre, vorher wird niemand in einen Gesangverein aufgenommen, mindestens zweimal in der Woche eine Stunde hinsetzte, um Prima-vista Gesang zu pflegen, glaubt im Ernste wohl niemand. Es besteht eben zwischen dem Treffsingen, das die Volksschule anwendet, und dem Vom-Blatt-Singen ein wesentlicher Unterschied. Bei ersterem mißt der Verstand die Intervalle und reproduziert dann die Tonvorstellungen, während beim zweiten das bewußte Messen zur unbewußten Tätigkeit wird und die Gesichtsvorstellungen unmittelbar, d. h. ohne Reflexionen, die Tonvorstellungen auslösen. Das ist aber eine Folge andauernder Gewöhnung, nicht einzelner Uebungen. So wenig sich jemand in 8 Jahren bei wöchentlich 1—2 Stunden Uebungszeit die Beherrschung eines Instrumentes aneignen kann, so wenig vermag er in der gleichen Zeit die völlige Gewalt über Ohr und Stimme zu erlangen. Bei vernünftiger Anwendung der Note werden sich relativ viel Schüler finden, die mit Leichtigkeit einfach gebaute Melodien unter Anleitung des Lehrers nach den Noten zu singen vermögen, das wurde schon oben betont. Damit begnüge man sich aber, und täusche nicht sich und anderen vor, daß das Prima-vista-Gesang und dieser wieder das Ziel des Volksschulunterrichts sei. Eine schlimme Folge des übermäßigen Betonens der Treffübungen zeigt sich schon gegenwärtig: die Vernachlässigung der Stimmbildung. Ein falsch gebildeter Ton ist auch in richtiger Höhe schädlich, das bedenke man wohl. Der Versuch namhafter Stimmbildner, Einfluß auf die Tonbildung in der Volksschule zu gewinnen, ist darum aufrichtig zu begrüßen. Einige, allen voran die geschätzte Gesanglehrerin Böhme-Köhler in Leipzig, haben auf diesem Gebiete bereits sehr viel geleistet.

Manche der neueren Methodiker wollten das Volkslied so lange aus der Schule verbannt wissen, bis es nach Noten gesungen werden kann. Dieser Gedanke ist nicht neu, schon Hans Georg Nägeli vertritt ihn in seiner „Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen", einem der bedeutendsten Werke, die überhaupt über Schulgesang geschrieben worden sind. Die Erwägung, daß zu frühes planloses Singen dem kindlichen, noch sehr empfindlichen Stimmorganismus schaden kann, drängte zu der Forderung. Aber der Drang zur musikalischen Betätigung ist stärker, als daß ihn die Schule aufhalten könnte. Die Lieder, die den Kleinen die Schule versagte, sangen sie nun auf der Straße, und man ist deswegen zu der Ueberzeugung gelangt, daß es besser ist, bereits auf der Unterstufe zu zeigen, wie man ein Lied singt, als zu verbieten, was sich nicht verbieten läßt. Die ersten Liedchen müssen auf dem Wege des reinen Gehörsingens vermittelt werden. Dabei bleibt man aber nicht stehen, denn wie das gesprochene Wort das Lautzeichen, so fordert das gesungene das Tonzeichen. Allerdings ist der Schritt vom nachgesungenen Ton zur Note so groß, daß er eines vermittelnden Gliedes bedarf, und dieses bietet sich in der Ziffer, d. h. in der Stufenbezeichnung der Note. Diese sog. Ziffernote (die Bezeichnung von c als 1, d als 2 u. s. f.) stellt nichts anderes dar, als die Anwendung der Ergebnisse des Rechenunterrichtes auf Tonverhältnisse und hat im Anfange vor der eigentlichen Note den Vorzug größerer Prägnanz. Die Note selbst, dieses bei allen Kulturvölkern gebräuchliche, durch jahrtausendlange Entwicklung gefestigte Reproduktionsmittel für Tonvorstellungen dem Kinde vorzuenthalten, hat die Schule kein Recht. Soll aber die Note in dem Sinne Eigentum desselben werden, daß es fähig ist, selbständig mit ihr zu arbeiten, so erweist sich für den Unterricht ein besonderer Uebungskursus für notwendig, der alle zur schönen und richtigen Darstellung des Liedstoffes erforderlichen Bedingungen schafft, der also neben dem Treffsingen, das nur die melodische Seite betont, auch die Rhythmik und vor allem die Tonbildung systematisch behandelt. So einig man sich in den Kreisen der Gesangsmethodiker darüber ist, daß ein solcher Uebungskursus nötig ist, soviel Meinungsverschiedenheit herrscht über die Stellung, die dieser zum Liedkursus einnehmen soll. Drei Möglichkeiten sind vorhanden, und alle drei haben ihre Vertreter. Man kann erstens den Uebungskursus als den wichtigsten Teil der Gesangunterweisung ansehen und infolgedessen den Liedkursus von ihm abhängig machen, man kann zweitens den Uebungskursus in Abhängigkeit vom Liedkursus stellen, und drittens besteht die Möglichkeit, beide Kurse anfänglich unabhängig von einander zu betreiben, bis sie sich allmählich gegenseitig nähern und der Uebungskursus in den Dienst des Liedkursus tritt. Betrachtet man den dauernden Besitz des Volksliedes und seine schöne Darstellung als Ziel des Schulgesangunterrichtes so wird von vornherein die erste der drei Möglichkeiten für die Schulpraxis hinfällig, denn nur gewaltsam läßt sich das Volkslied in einen bis in

seine Einzelheiten genau festgelegten Uebungsgang einzwängen, und die Versuche, die trotzdem unternommen worden sind, haben nur die praktische Undurchführbarkeit des erzwungenen Abhängigkeitsverhältnisses zwischen Lied und Uebung dargetan. Bei der Verteilung der Lieder auf die einzelnen Stufen können nur zwei Fragen maßgebend sein: „Sind die Kinder auf der betreffenden Stufe fähig, den Text nach Inhalt und Form zu erfassen?“ und: „Können sie die Melodie richtig und schön zur Darstellung bringen?“ Läßt man dagegen die Frage ausschlaggebend sein, an welche Stelle des vorher bis in seine Einzelheiten festgelegten Uebungskursus das Lied auf Grund seiner besonderen melodischen oder rhythmischen Eigenheiten eingeordnet werden muß, so geschieht es beinahe regelmäßig, daß es auf eine Stufe gedrängt wird, auf der es nach seinem begrifflichen und musikalischen Inhalte keine Berechtigung hat. Daß damit dem Volksliede nicht gedient wird, leuchtet ohne weiteres ein. Andere Gesangsmethodiker der Gegenwart stellen zuerst den Liedkursus auf und schließen alle Uebungen an diesen an, dergestalt, daß sie aus jedem einzelnen Liede die charakteristischen oder besonders schwierigen melodischen und rhythmischen Motive herausgreifen und zu einer Uebung verwenden. An und für sich betrachtet hat dieser Weg etwas Bestechendes, in Wirklichkeit ist er aber ebensowenig gangbar wie der vorige, weil er die Vermittelung der musikalischen Elemente völlig vom Zufalle abhängig macht und demgemäß einen methodischen Gang vom Leichten zum Schweren ausschließt. So müßte, um meine Behauptung mit einem Beispiele zu stützen, der punktierte Rhythmus, der ja im allereinfachsten Kinderliede auftritt, bereits auf einer Stufe vermittelt werden, auf der das Verständnis für gebrochene Werte noch nicht vorhanden sein kann. Die, im musikalischen Sinne, beschränkten Verhältnisse, mit denen der Gesangunterricht in der Volksschule nun einmal rechnen muß, gestatten die ausschließliche Durchführung eines Prinzipes von der untersten bis zur obersten Stufe nicht und zwingen zu Kompromissen. Als der geeignetste Weg erscheint daher der folgende:

Die Auswahl der Lieder und ihre Verteilung auf die einzelnen Stufen geschieht zuerst. Danach wird ein Uebungskursus geschaffen, der sich nach Möglichkeit dem Liedkurse anschließt. Wenn aber der Fall eintritt, daß sich beide nicht decken, wenn also z. B. in einem Liede ein rhythmischer Typus auftritt, der im Uebungskursus noch keine Behandlung erfahren hat, so greift man diesen heraus und behandelt ihn in einer besonderen Uebung, nur in Rücksicht auf das vorliegende Lied. Im Zusammenhange wird er später im Uebungskurse an der richtigen Stelle behandelt. Man ist also gezwungen, momentan den Gang der Uebungen zu unterbrechen. Unpädagogisch ist das durchaus nicht, oder höchstens für den, der in der Methode das Wesen des Unterrichtes erblickt. Und schließlich besteht noch eine Möglichkeit, an schwierigen Stellen eine Brücke zwischen Uebung und Lied zu schlagen. Gesetzt den Fall: den Kindern bereite ein Uebergang in die Tonart der Dominante, wie er ja den meisten Volksliedern eigen ist, besondere Schwierigkeit, weil das starke Empfinden für die Tonalität der ersten Stufe sie noch in diesem Bannkreis hält; ist es in diesem Falle wirklich gerechtfertigt, den betreffenden Uebergang zehnmal verderben zu lassen, oder ist es nicht besser, ihnen die Stelle vom Eintritte der Modulation an einfach vorzusingen, natürlich auf die Namen der Noten? Das Gefühl für die Funktion der Dominantharmonie und ihr Verhältnis zur Tonika ist nicht anders zu vermitteln. Ich gebe zu, damit das Prinzip des gegenwärtigen Gesangunterrichtes zu durchbrechen, behaupte aber, ein wichtigeres Prinzip, das im andern Falle durchbrochen worden wäre, aufrechterhalten zu haben: das Prinzip der künstlerischen Erziehung und des guten Geschmackes, denn das gequälte Daneben-Modulieren steht jedenfalls weder im Dienste der künstlerischen Erziehung noch des guten Geschmackes. Außerdem soll man sich nicht vortäuschen, daß es die Klasse war, die die Modulation traf, wenn sie beim sechsten oder siebenten Male geglückt ist. Nein, sie ist in ihrer Gesamtheit einem besonders musikalischen Wagehalse gefolgt, und dieser hat das getan, was der Lehrer in diesem Falle schon früher hätte tun können: er hat vorgesungen, und alle übrigen haben mitgesungen. —

Wenn man manche Schulgesangmethodik der Gegenwart liest, so muß man zu der Ueberzeugung gelangen, daß ein gutes musikalisches Gehör das größte Gebrechen ist, welches überhaupt dem Körper anhaften kann. „Alles und jedes finden lassen, nichts vorsingen!“ das ist die Losung. Bei diesem gänzlichen Verzichte auf das musikalische Gehör verfällt man in einen Fehler, der dem an Größe nichts nachsteht, den die Lehrer begingen, die das ausschließliche Singen nach Gehör zur Methode erhoben. Man bedenke doch, daß man außerhalb der Schule die aufrichtig beneidet, die über ein gutes musikalisches Gehör verfügen. Die Schule begeht direkt ein Unrecht, wenn sie die Fähigkeit, Tonreihen durch das Gehör aufzufassen, völlig aus dem Unterrichte ausschaltet und sie verkümmern läßt. Im Gegenteil: sie hat die Pflicht, durch Uebungen das Gehör zu verfeinern; bildet doch jene Fähigkeit, Melodien und Harmonien durch das Ohr zu erfassen, die alleinige Voraussetzung für alles musikalische Genießen. Alle größeren Konservatorien richten gegenwärtig Kurse ein, die den Zweck haben, systematisch das musikalische Gehör auszubilden, ja, es ist ein Institut entstanden, das die gesamte musikalische Bildung ausschließlich auf dem Wege des Gehöres vermitteln will, und die Volksschule will auf diese wertvolle Mitgabe der Natur gänzlich in ihrem Unterrichte verzichten? Es wird für manchen wieder einmal Zeit, das Methodenbuch zuzuklappen, um zu beobachten, was draußen, außerhalb der Schulmauern musikalisch vorgeht und festzustellen, ob seine Methode auch mit den stetig wachsenden Erfahrungen der allgemeinen Musikpädagogik Schritt hält. Diese drängen aber geradezu dazu, in der Volksschule neben dem Singen nach Noten auf jeder Stufe einige Lieder auf dem Wege des Gehörsingens zu vermitteln. Wenn ich dazu solche Lieder vorschlage, die im Volksliede ungebräuchliche Modulationen aufweisen, so geschieht dies auf Grund der Erfahrung, daß die Gewinnung dieser Lieder auf dem Wege des Notensingens besondere Schwierigkeiten deswegen verursachen, weil die Bezifferung der melodischen Stufen durch die Beziehungen zu dem mehrfach wechselnden Grundtone die Arbeit wesentlich erschwert.

Die Bestrebungen, das Vom-Blatt-Singen in den Mittelpunkt des Gesangunterrichtes zu stellen, haben zur Konstruktion von allerhand Hilfsmitteln geführt, die den Unterricht erleichtern und interessant gestalten sollten. Alle haben das eine gemein, daß außer den Verfertigern stets nur noch sehr wenige an die praktische Verwendbarkeit solcher Maschinen glauben. Sprossenleitern, Sängerkasten, Uebungstafeln, Singemaschinen, Wandernoten, Transpositeur-Skalaschlüssel, Dur- und Mollkämme, klingende Noten, Semeiomelodion und wie die Erfindungen alle heißen mögen, sie reizen sämtliche für den Augenblick die Neugierde der Kinder, wirken aber im weiteren Verlaufe des Unterrichtes nur zerstreuend. Da nur ganz vereinzelte Lehrer den Unterricht auf diese Weise, ich möchte sagen „maschinell“ betreiben, erübrigte sich ein Eingehen darauf, wenn nicht die Reklame seitens der Verfertiger in den der Volksschule Fernstehenden die Meinung hervorrufen müßte, daß der Gesangunterricht durchweg „mit der Maschine“ betrieben würde.

Während des vorjährigen musikpädagogischen Kongresses wurde in den Wandelhallen des Reichstagsgebäudes eine Ausstellung derartiger Lehrmittel für den Schulgesang veranstaltet. Da sich unter den Kongreßteilnehmern nur sehr wenige Volksschullehrer, dafür aber gegen 1300 Kunstgesanglehrer, Tonkünstler aller Art, Vertreter von Konservatorien usw. befanden, konnte man, namentlich aus dem Munde der Kunstgesanglehrer manches recht geringschätzende Wort über den Volksschulgesang, der solcher „Maschinen“ bedürfe, hören. Ganz erklärlich, denn bei der Masse des Ausgestellten, mußte in ihnen der Gedanke aufkommen, daß in der Volksschule durchgehends mit solchen Mitteln gearbeitet werde. Das ist um so bedauerlicher, weil man auf diese Weise Künstler gegen die Volksschule einnimmt, deren Studien auf dem Gebiete der Stimmbildung und Tonphysiologie doch schließlich der Volksschule zugute kommen sollen.

Typisch war übrigens, daß einer der Lehrer, der ein solches angebliches Lehrmittel den Kongreßteilnehmern vorführte, vor der Demonstration erklärte, daß er prinzipieller Gegner aller Singmaschinen sei, auch der, deren Zweckmäßigkeit er durch seine Vorführung beweisen sollte. Es ist doch herzlich gleichgültig, ob eine Note mit Kreide angeschrieben oder mit Zwecken angesteckt wird. Praktischer ist jedenfalls das erstere. Man verschone die Schule mit solchen musikalischen Spielereien und bedenke, daß man an einer Maschine niemals einen Ton bilden lernen kann und daß ein falsch gebildeter Ton auch in der richtigen Höhe der Stimme schädlich ist.

Bezeichnend für die Reform des Gesangunterrichtes ist der Umstand, daß man an eine Reform der Liederbücher erst dachte, nachdem man über den Unterrichtsbetrieb längst im klaren war, ein Beweis dafür, wie wenig die materielle Seite im Verhältnis zur formalen von jenen Methodikern, die den Anstoß zur Reform gaben, gewürdigt wurde, und noch gegenwärtig erhält man auf die Frage: „Was soll die Volksschule singen?" die widersprechendsten Antworten. Der Hauptredner in den Verhandlungen über Schulgesang auf dem letzten Kunsterziehungstage in Hamburg beantwortete sie etwa folgendermaßen: Der Hauptwert des Schulgesanges ruhe in der Geschmacksbildung. Wirklich guten Geschmack könne man aber nur an den Meisterwerken der Tonkunst bilden. Darum gebühre im Gesangunterrichte der Volksschule dem einstimmigen Liede mit Klavierbegleitung der Vorrang. Dieses dränge vermöge seiner künstlerischen Bedeutung den mehrstimmigen Gesang (gemeint war offenbar der des Volksliedes!), soweit dieser für die Volksschule überhaupt in Frage komme, weit in den Hintergrund. Weil sie tiefer und wertvoller seien als die lebenden, gebühre den alten Volksliedern des 13. bis 16. Jahrhunderts der Vorrang vor denen der Gegenwart. — — Nun gehört nach einem alten Worte der Geschmack nicht zu den diskutablen Objekten, und ich gebe außerdem noch zu, daß unter den wieder aufgefundenen Liedern des Mittelalters sich Perlen von außerordentlichem Werte befinden, aber man soll sich, wo es sich um eine rein ästhetische Beurteilung handelt, den Blick nicht durch den Altertumswert trüben lassen. Es gehört gegenwärtig zum guten Ton, über die Schönheit eines jeden alten Fundes in Verzückung zu fallen. Man bedenkt nicht, daß die Bewahrung der Niederschriften solcher alter Gesänge nicht allein von ihrem Werte, sondern größtenteils vom Zufall abhängig war. Es wäre ein Wunder, wenn sich da nicht neben dem Wertvollen manches Minderwertige mit erhalten hätte. Soviel über die Beurteilung der alten Gesänge im allgemeinen. Wie steht es nun aber um den Vorschlag, diese alten Lieder den lebenden im Schulgesangunterrichte vorzuziehen? Im Laufe der Jahrhunderte hat sich, wie alles andere, auch die Ausdrucksform der Musik geändert. Diese bedient sich gegenwärtig ausschließlich des Dur- und Mollgeschlechtes, während den Volksliedern der ersten Blüteperiode die alten Kirchentonarten zugrunde liegen. Wie die Sprache des Volkes im allgemeinen, so hat sich auch die musikalische im Laufe der 6 Jahrhunderte abgeschliffen, und der Sinn für die Herbheiten der alten Tonarten ist völlig aus der Volksseele geschwunden. Den Kindern des 20. Jahrhunderts Lieder aufzuzwingen, die in der Tonsprache des 14. reden, heißt sie zwingen, sich zum Ausdrucke ihrer Gefühle eines ihnen unbekannten Dialektes zu bedienen. Außerdem liegt die periodische Gliederung des gegenwärtigen Volksgesanges unsern Kindern zu sehr im Blute, als daß sie sich an das Metrum der Vergangenheit mit seinen Verschiebungen gewöhnen könnten. Daß aus jener Zeit Lieder vorhanden sind, die im Unterrichte der Gegenwart trefflich Verwendung finden können, beweist die gerade in dieser Hinsicht glückliche Wahl, die die Verfasser des neuen Dresdner Liederbuches getroffen haben. Aber zum Prinzipe des Volksschulgesangunterrichtes erhoben, ist dieses Bestreben fehl am Ort. An dem musikalischen Gefühle der Gegenwart müssen solche Wiederbelebungsversuche scheitern, es kommt höchstens zu einer Umsargung, wie ein bekannter Musikschriftsteller bei einer ähnlichen Gelegenheit einmal sehr treffend bemerkte.

Eine ähnliche, ablehnende Haltung muß man zu den Bestrebungen einnehmen, die das einstimmige Kunstlied mit Begleitung zum Hauptübungsstoffe erheben wollen. Aller Schulgesangunterricht muß schon aus dem Grunde vom Volksliede ausgehen, weil dieses aus dem Empfindungsleben des Volkes heraus entstanden ist, weil es Gefühle zur Darstellung bringt, die dem Volke eigen sind, während in jedem Kunstliede sich der Komponist seiner eignen Sprache bedient, sein eignes, persönliches Empfinden zum Gegenstande des Kunstwerkes erhebt. Und dieses hat sich von Haydn an bis auf die Gegenwart dauernd vom Volksempfinden entfernt. Dazu ein zweites Bedenken, ästhetischer Natur. Die Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung sind eben für eine Singstimme geschrieben worden und nicht für fünfzig. Erstens steht dann die Begleitung in keinem Verhältnisse zu der Zahl der Sänger, und zweitens erhalten getragene einstimmige Weisen durch den Vortrag im Chore etwas außerordentlich Sentimentales. Das einstimmige Lied steht der Kammermusik nahe. Man lasse eine Violinsonate von fünfzig Streichern spielen, dann hat man ein würdiges Gegenstück zu jenem fünfzigfach besetzten Sololiede. Ausnahmen gibt es natürlich auch hier. „Heinrich der Vogler" von Löwe ist eine solche. Daher vielleicht die auffällige Tatsache, daß jeder Vertreter des Kunstliedgesanges ausgerechnet mit dieser Ballade seine Forderung stützt. Auf dem Gebiete der Kunsterziehung kann das Kunstlied im Gesangsaale der Volksschule vorzügliche Dienste leisten, bessere jedenfalls als im Konzertsaale, aber als Ersatz für das Volkslied ist es gleichfalls fehl am Ort.

Um das Volkslied selbst ist in den letzten Jahren lebhaft gestritten worden. Nach einer alten Trennung, deren Prinzip sicher einstmals ein Gelehrter mit staubiger Perücke in seinem Studierzimmer aufgestellt hat, unterscheidet man noch immer das Volkslied vom volkstümlichen Liede und hält das erstere dadurch für gekennzeichnet, daß man Dichter und Komponist nicht kennt. Ob es dabei jemals wirklich volkstümlich gewesen ist, ist Nebensache. Bei dieser Trennung tritt der sonderbare Widerspruch zutage, daß gerade die wenigen Lieder, die noch in Wirklichkeit Eigentum des Volkes sind, keine Volkslieder wären; man kennt ja Dichter und Komponist. Ich erinnere an die Lieder vom guten Kameraden, von der Wirtin Töchterlein oder an das, von dem einmal jemand boshaft behauptet hat, es sei unser einziges Volkslied, und wir Deutschen sängen es stets dann, wenn wir am fröhlichsten seien: „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, daß ich so traurig bin!" Volkstümlichkeit in Wort und Ton, das sind die Kennzeichen eines Volksliedes. Darum entstehen auch heute noch Volkslieder, genau wie ehedem, nur ihre Verbreitung ist schwieriger, weil durch die veränderte Lebensweise die Freude am Gesange nachgelassen hat. Was aber von solchen neuen Liedern volkstümlich in Wort und Ton und dabei echt in der Empfindung ist, soll man neben die guten alten aufnehmen; dieses oder jenes findet doch seinen Weg aus der Schule hinaus auf die Straße. Und die guten alten Lieder lasse man unverändert, das heißt: nehme sie so in die Liederbücher auf, wie sie das Volk singt, mache aber keineswegs ein wissenschaftliches Sammelwerk daraus. Im Freien sollten unsere Liederbücher geschrieben werden, nicht in staubiger Studierstube. Die Forderung, die in letzter Zeit so oft erhoben worden ist, jedes Lied nach seiner ältesten Quelle in der Originalgestalt aufzunehmen, ist für die Volksschule undurchführbar. Das Volk bildet sich seine Lieder um, damit muß man rechnen. Wollte man, um nur zwei Beispiele anzuführen, das Lied: „In einem kühlen Grunde" in der Form in die Schule hineintragen, in der es komponiert worden ist, so müßte man es direkt verstümmeln, denn die Wiederholung der dritten und vierten Textzeile mit dem melodischen Aufschwunge von der Quinte über die Oktave zur Sext, dieser Höhepunkt der ganzen Melodie, ist freie Schöpfung des Volkes und fehlt in der Originalgestalt.



Ebensowenig ist das $\overline{\overline{d}}$ auf die Silbe „chen" in Webers „Schlaf Herzenskindchen" in der Volksschule deswegen berechtigt, weil es Originalform ist. In ganz Deutschland singt man eben $\overline{\overline{e}}$, das hat schon F. Magnus Böhme in seinem klassischen Werke über das deutsche Kinderlied und Kinderspiel festgestellt. Die Volksschule mag ihre Kinder hundertmal auf das $\overline{\overline{d}}$ zwingen,



das Volk, von einem berechtigten Gefühle geleitet, singt doch $\overline{\overline{e}}$. Darum darf das Schulliederbuch nicht den Charakter eines Quellenbuches tragen; ein Volksliederbuch soll es sein, ein Buch von Liedern, so niedergeschrieben, wie sie das Volk singt. Diese Forderung bezieht sich in gleicher Weise auf Melodie und Text. Der berüchtigte Onkel aus dem kühlen Grunde wird hoffentlich für alle Zeiten verschwunden bleiben und die Hüte und Mützen mit sich genommen haben, die man in einigen Schulen statt des lieben, vollen Bechers mit Laub bekränzt hat. Glaubt man denn wirklich, daß unsere Kinder das Herzeleid nicht leise mitfühlen könnten, das dem Soldaten die Brust zersprengen will, der draußen im Felde steht, „im weiten, im breiten, allvorwärts vor den Feind, wenngleich sein schwarzbraun Mädel so bitter um ihn weint". Gewiß, Liebesleid und Liebessehnsucht sind ihnen unter normalen Verhältnissen unbekannt; kennen sie aber etwa das Gefühl des Heimwehs, von dem sie im Liede singen, oder wissen sie, was es heißt, dem sterbenden Freunde, der die Hand zum letzten Gruße ausstreckt, sagen zu müssen: „Kann dir die Hand nicht geben, dieweil ich eben lad!" Gewißlich nicht, aber etwas Verwandtes erklingt doch in ihnen, sonst fängen sie diese Lieder nicht so gern. Man behandle die Liebe in der Volkspoesie nicht als etwas Verbotenes, sondern als etwas Erhabenes, nicht aufdringlich, sondern mit zarter Zurückhaltung. Es stünde wahrlich gut in der Welt, wenn nichts Schlimmeres den Weg zum Ohre der Kinder fände, als das echte deutsche Volkslied.

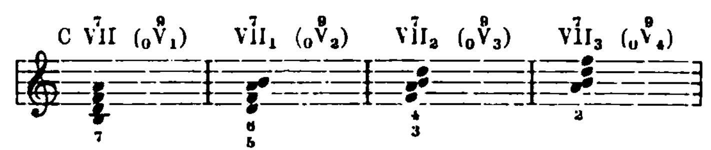
Gegenwärtig weht ein frischer Zug durch den Gesangunterricht der Volksschule. Ein alter Zopf, der uns lange angehangen hat, wird in absehbarer Zeit beseitigt sein, hüten wir uns aber, daß uns nichts nachwächst, es könnte leicht wieder ein Zopf werden, ein andrer zwar, aber immerhin ein Zopf. Schon gegenwärtig gibt es manchen Gesanglehrer, der will modern sein durch und durch, baut Uebung auf Uebung und vergißt über all den Uebungen das Lied. Wem es so geht, wer die technischen Uebungen in der Volksschule nur so betreiben kann, daß sie dem Liede im Wege stehen und dem Kinde die naive Sangesfreude rauben, der drehe sich in einer ruhigen Stunde einmal um. Mir scheint, als wolle ihm etwas wachsen. Ohne die kindliche Freude am Singen wird das schönste Lied zur Uebung, zur toten Tonreihe, und das soll man dem deutschen Volksliede ersparen.

Der Septimenakkord der siebten Stufe.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

Wir kennen das Verhältnis des $\overset{7}{\text{VII}}$ zum $\overset{7}{\text{V}}$ (siehe Nr. 3 ds. Jahrg.). Der $\overset{7}{\text{VII}}$ steht in ähnlichen Beziehungen zum $\overset{9}{\text{V}}$. Wie die ganze äußere und innere Beschaffenheit des verminderten Dreiklangs hindeutet auf seine Abstammung vom Hauptvierklang, so sind wir uns über die wahre Natur des $\overset{7}{\text{VII}}$ alsbald klar, wenn wir diesen Akkord als einen unvollständigen Hauptfünfklang ($_0\overset{9}{\text{V}}_1$) betrachten. Der Grundton fehlt; aber in Dur besitzt die Septime als ursprüngliche None immer noch etwas von der früheren Ueberschwenglichkeit und in Moll etwas von der früheren Schärfe. Aus dieser Nahverwandtschaft ergibt sich beinahe von selbst, wie der $\overset{7}{\text{VII}}$ zu behandeln ist. In **Dur** trägt er den Namen **kleiner Septimenakkord**, in **Moll verminderter Septimenakkord.** Die besondere Wichtigkeit, die der Akkord in Moll und später in der Modulationslehre aufweist, läßt es geraten erscheinen, beide Vierklänge hier getrennt aufzuführen.

Der $\overset{7}{\text{VII}}$ in Dur.



Es verbirgt sich nicht, daß auch hier die ursprüngliche None immer noch am natürlichsten im Sopran auftritt. Wir gestehen ihr gern mehr Bewegungsfreiheit zu, als dies im $\overset{9}{\text{V}}$ geschehen konnte, aber nicht soviel wie etwa der Dominantseptime, die sie an Selbständigkeit nicht erreicht. Vorsicht erfordert die Plazierung der None, wie wir sie immer noch heißen wollen, unterhalb des Leittons, weil sie dadurch, was wir nachher erfahren werden, ihren Akkord zuweilen in einer veränderten Bedeutung erscheinen läßt. Wir behandeln zunächst die Stammform des $\overset{7}{\text{VII}}$ gesondert; mit den Eigentümlichkeiten der Umkehrungen wird dann der Schüler um so schneller vertraut werden.

1. Strenge Behandlung.

a) Einführung.

aa) Die None tritt stufenweise von unten ein.



bb) Die None tritt stufenweise von oben ein.



Geht dem $\overset{7}{\text{VII}}$ der V_1 voran, so darf man zur Gewinnung eines besseren Stimmenflusses **den Leitton verdoppeln.** Zwei Stimmen laufen dabei in Terzen- oder Sextenparallelen in den auflösenden Akkord.

cc) Die None wird vorbereitet.



b) Auflösung.

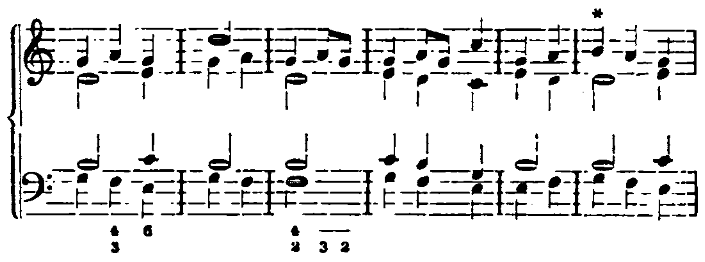


Wir dürfen uns darauf beschränken, unter den Verbindungen, die **die Umkehrungen:** $\overset{7}{\text{VII}}_1$ (Quintsext-Akkord), $\overset{7}{\text{VII}}_2$ (Terzquart-Akkord), $\overset{7}{\text{VII}}_3$ (Sekund-Akkord) bei strenger Behandlung angehen, folgende hervorzuheben:

$\overset{7}{\text{VII}}_1$ (mit ursprünglicher Quinte im Baß).



$\overset{7}{\text{VII}}_2$ (mit ursprünglicher Septime im Baß).

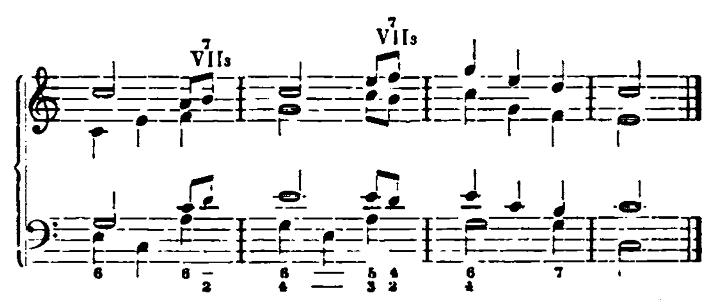




Einige der wenigen Verbindungen, die der Sekund-Akkord $\overset{7}{\text{VII}}_3$ (mit ursprünglicher None im Baß) zuläßt, sind in nachstehender Periode zu finden.



* Auch hier sind die Leittonverdoppelungen aus dem schon angeführten Grund gestattet.



Einige Beispiele sollen zeigen, wie bei der Stellung der ursprünglichen None **unterhalb des Leittons** der Akkord gern den Charakter des $\overset{7}{\text{II}}$ der Paralleltonart annimmt und eine entsprechende Fortführung beansprucht. Von merkbarem Einfluß ist hierbei eine längere Dauer des Akkords auf ganzem Taktteil; bei raschem Vorübergleiten in Taktgliederstellung wird die Zweideutigkeit weniger empfunden (siehe letztes Beispiel).



Setze in den drei ersten Beispielen jedesmal den Auflösungsakkord für C dur und prüfe und entscheide, was das Bessere ist.

Aufgabe. Komponiere Sätze und Perioden in allen Durtonarten mit Verwendung der aufgeführten Verbindungsfragmente über den $\overset{7}{\text{VII}}$ und seine Umkehrungen. (Ein zweiter Artikel über diesen Septimenakkord folgt.)

Führer durch die Literatur des Violoncellos.*

Von Dr. **Hermann Cramer** (Berlin).

Ebenso wie die Geschichte des Violoncellos nicht betrachtet werden kann, ohne daß man der Viola da Gamba, der Kniegeige (sowie des Basso di Viola des 16. Jahrhunderts), als seines Vorläufers gedenkt und von ihr ausgeht, so muß und darf man auch die reichhaltige Literatur der Gambe für das Violoncello mit in Anspruch nehmen. Und so ist es ja auch allgemein Gebrauch geworden, die Neuausgaben solcher älteren und ältesten Werke stets für unser heutiges Violoncello zu schreiben. Es ist klar, daß hierdurch ein bedeutender Zuwachs an Werken, und zwar teilweise ganz besonders hervorragender, für das Violoncello gewonnen ist, die man immerhin als Urwerke und nicht als Uebertragungen

* Anm. der Red. Wir eröffnen mit diesen Aufsätzen eine neue Serie von Artikeln, die sich mit der Literatur der verschiedenen Instrumente beschäftigen soll, und glauben damit den Wünschen unserer Leser entgegenzukommen.

ansprechen darf, ähnlich wie die Werke für das Cembalo, das Clavecin und ähnliche Tasteninstrumente vom heutigen Klavier (Pianino oder Flügel) ohne weiteres und mit Recht in Anspruch genommen werden. Anderseits ist aber die Literatur, welche schon für das heutige Violoncello geschrieben wurde, gleichfalls keineswegs arm, wie vielfach fälschlich angenommen und immer wieder nachgesprochen wird, vielmehr, wenn auch nicht als überreich wie die für Gesang und Violine, oder gar das Klavier, so doch mindestens als wohlhabend zu bezeichnen, was die nachfolgenden Seiten beweisen werden.

Aus der Zeit vor Joseph Haydn haben wir fast ausschließlich Sonaten (und Suiten), und zwar einesteils solche, bei denen das Streichinstrument im wesentlichen den Vorrang vor dem begleitenden Instrumente behauptet, andernteils solche, bei denen das Klavier (Cembalo) gleichberechtigt behandelt wird und daher auch nicht nur in einer (erst von den neueren Herausgebern ausgeführten) bezifferten Baßstimme besteht, sondern mindestens zweistimmig genau festgelegt ist (wie bei denen von Bach und Händel). (Siehe hierzu meinen Aufsatz im literarischen Ratgeber des „Kunstwarts" S. 67 „Violoncell, ältere Violoncellomusik.")

Von Haydns Zeit ab dagegen findet mehr und mehr eine Dreiteilung des anschwellenden Kompositionsstromes auch für unser Instrument statt. Wir finden nach wie vor Sonaten, ferner aber Werke im kleineren Rahmen, Einzelstücke im Lied- oder Tanzcharakter oder Stimmungsbilder, auch Phantasien aller Art, teils freie, teils in Variationenform; nach der andern Seite hin aber große Konzerte und Konzertstücke (mit Orchesterbegleitung). Natürlich gibt es auch mannigfache Uebergänge zwischen allen drei Arten von Werken. Alles dies spielt sich für das Violoncello genau so und vielfach auch zur gleichen Zeit ab wie für die Violine, während das Klavier schon lange vor Haydn — man denke nur an Bach — auch reichlich kleine Stücke auf der einen und große Konzerte auf der anderen Seite besaß. (Natürlich gibt es aber wie für das Violoncello z. B. in den Konzerten von Phil. Em. Bach, G. Tartini und L. Boccherini so auch für die Violine manche Ausnahmen, sie beweisen jedoch nichts gegen die im allgemeinen zutreffende Tatsache.)

Im nachfolgenden werde ich daher das ganze Gebiet zunächst in drei Abschnitten behandeln: Sonaten und ältere Suiten — Konzerte und Konzertstücke — kleinere Stücke —, eine Einteilung, die freilich wie jede solche ihre Mängel hat, weil sie ohne Willkürlichkeiten nicht durchzuführen ist. Immerhin wird durch sie der Ueberblick erleichtert. Zum Schlusse werde ich auch die Werke für das Violoncello allein, ferner für zwei Violoncellos oder Kammermusikwerke mit obligatem und führendem Violoncello und ähnliches erwähnen. Bei dem praktischen Zwecke, den dieser Führer haben soll, kann ich natürlich nicht das überdies fast Unmögliche beabsichtigen, nämlich umfassend zu sein. Vielmehr verzichte ich auf Erwähnung aller nicht in heute für uns bequem zugänglichen Ausgaben vorliegenden Werke ausdrücklich.

Zugleich benutze ich die Gelegenheit, um allen den Herren Verlegern, die mich durch gefällige Uebersendung der Werke unterstützt haben, an dieser Stelle verbindlich zu danken.

I. Sonaten (auch ältere Suiten).

Wie vorher erwähnt, behauptet vor Joseph Haydn in den Violoncellosonaten das Streichinstrument im allgemeinen den Vorrang, von den Werken Bachs und Händels abgesehen. Von Haydns Zeit ab dagegen finden wir (ebenso wie bei den Violinsonaten) das Verhältnis der beiden Instrumente wesentlich nach der erhöhten, bisweilen sogar fast überwiegenden Bedeutung des Klavieranteils verschoben, außerdem auch die von J. S. Bach bereits begonnene Form der breiten Ausgestaltung der einzelnen Sätze weiter fortgeführt. In der Regel haben wir jetzt, wenigstens von Beethoven an, einen Anfangssatz in rascher Bewegung, einen langsamen Mittelsatz und einen wieder schnellen Schlußsatz, bisweilen wird auch ähnlich wie in der Symphonie ein Menuett- oder Scherzosatz noch eingeschoben. Anderseits findet sich aber, z. B. gerade auch bei Beethoven, noch gern die alte Form einer breiten langsamen, ausgesponnenen Einleitung zum ersten schnellen Satze und dann gleich anschließend etwa ein rondoartiger Schlußsatz. (Im übrigen ist Beethoven gerade in den Violoncellosonaten äußerst frei in der Form.)

Erwähnt sei übrigens gleich, daß uns merkwürdigerweise Haydn und Mozart nichts an Violoncellosonaten hinterlassen haben, so schön sie auch in ihren Kammermusik- und Orchesterwerken das Instrument häufig bedenken, so herrliche, wirkungsvollste Aufgaben z. B. auch gerade Haydn in seinen Konzerten mit Orchester ihm stellt. Wenn etwas zu bedauern ist, so ist es diese Tatsache und, um es vorweg zu nehmen, daß auch Franz Schubert uns nichts geschenkt hat (mit Ausnahme eines nicht bedeutenden aber liebenswürdigen Werkes für das violoncelloartige Arpeggione, worüber unter Schubert zu lesen ist).

Daß im übrigen die Sonatenliteratur des Violoncellos nicht nur nicht arm, sondern sogar „wohlhabend" zu nennen ist und daß sie Namen besten Klanges die Fülle ebenso aufweist, wie die zu erwähnenden Werke oft zu den besonders bedeutenden der Meister gehören, sei hier gleichfalls vorweg bemerkt.

Das 17. Jahrhundert.

a) England.

Christopher Simpson, ein englischer Gambenspieler (16? — 1668) von erheblicher Bedeutung.

Divisions (C dur) [Mainz, Schott], herausgegeben und nach dem bezifferten Baß mit Klavierbegleitung versehen von Alfredo Piatti.

13 geistvolle Variationen in strenger Form, aber voller Abwechslung, die sich über ein achttaktiges Thema, mit Ausnahme der letzten selber achttaktig, aufbauen.

b) Frankreich.

Roland Marais, ein ausgezeichnetes Mitglied und Solospieler der königlichen Kammermusik in Paris (im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts).

Sonate (C dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder.

Ein hübsches Werk mit heiterem Einleitungsadagio, keckem Mittel- und innigem Schlußsatze.

Caix de Hervelois, gleichfalls ein vorzüglicher Gambist (um die Mitte des 17. Jahrhunderts).

2 Suiten (A und D dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder.

2 durch einfach schön charakterisierte, mit „Plainte", „La Napolitaine", „La Milanese", „L'agréable" und ähnlich überschriebene Sätze ausgezeichnete Werke.

c) Deutschland.

August Kühnel, ein geborener Oldenburger, in Kassel dienstlich angestellt. Als Komponist ganz hervorragend (1645—1700).

Sonate (g moll) [Berlin, Verlag Dreililien], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von Bennat.

Ein Prachtstück in Chaconnenform. Es erinnert in seiner echt deutschen Art an Dürers kernige Holzschnitte. Ueberraschend hervorragende, in jeder Variation eine besondere Stimmung höchst treffend zum Ausdruck bringende, oft von hinreißender Schönheit erfüllte charaktervolle Musik, die man je häufiger je lieber spielt und hört. Man beachte besonders das von tiefstem Schmerz erfüllte meno mosso (3). Von welcher Erhabenheit des Ausdrucks! Und das Sicilianotempo der darauffolgenden Nummer (4): welche sehnsuchtsvolle Grazie in diesem entzückenden Satze. Und das alles, ohne die Tonart g moll einmal zu wechseln!

August Kühnel, Sonate (D dur) [Berlin, Verlag Dreililien], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von Bennat.

Ebenfalls in Chaconnenform. Noch ausgedehnter als die vorige. Von virtuoserem Zuschnitte und bei flüssigem, schmissigem Vortrage höchst wirkungsvoll. Der volle Glanz mittelalterlicher Bürgerfeste in Nürnberg liegt darüber ausgebreitet.

Johann Schenk, einer der bedeutendsten Gambisten zu Ende des 17. Jahrhunderts. Gehört hauptsächlich diesem an, lebte aber auch noch im 18. Jahrhundert in Amsterdam.

Suite (d moll) [Leipzig, Breitkopf & Härtel], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von F. Grützmacher.

Eine recht reizvolle, sechssätzige Suite, teilweise höchst eigenartig. Der Herausgeber hat sie nach des Meisters Scherzi musicali op. 6 zusammengestellt. Freilich halten die Sätze einen Vergleich mit Kühnels Weise nicht aus.

Das 18. Jahrhundert.

a) Deutschland.

Georg Friedrich Händel (1685—1759).

Sonate (C dur) [London, Augener], herausgegeben von G. Jensen.

In kurzem, knappem Rahmen enthält dieses Werk neben zwei kristallklaren, erfrischenden Allegrosätzen eine wunderschöne breite Andanteeinleitung, wo beide Instrumente um die Wette singen, und ein viel zu wenig bekanntes Adagio, welches in allereinfachster Weise durch einen breiten, meist in halben Noten sich hinziehenden Hymnus des Violoncellos und eine Begleitung des Klaviers in gebrochenen Akkorden eine wahrhaft erhebende, feierliche Wirkung hervorruft, so daß man es auch öfter an Stelle des immer wiederholten „Largos" und der „Sarabande" spielen sollte.

— — Sonate (C dur), dasselbe Werk [Leipzig, Senff], herausgegeben von Friedr. Grützmacher.

Die Grützmachersche Ausgabe geht in den raschen Sätzen etwas frei mit der Verteilung der Stimmführung um, die sie gelegentlich aus dem Klavier in das Violoncello und umgekehrt verlegt. Verloren hat die Sonate nicht durch diese formale Umarbeitung, immerhin wäre hier Pietät angebracht gewesen, während anderseits die nur zweistimmig aufgeschriebene Klavierstimme dringend der von den alten Meistern ja sogar erwarteten harmonischen Ausfüllung bedurft hätte, was übrigens auch für die Jensensche Ausgabe gilt.

Johann Sebastian Bach (1685—1750).

Sonate (G dur) [Leipzig, Peters], herausgegeben von F. Grützmacher; — [Leipzig, Steingräber], herausgegeben von R. Hausmann; — [Leipzig, Breitkopf & Härtel], herausgegeben von J. Klengel; — [Wien, Univers.-Edit.] herausgegeben von J. von Lier.

Diese Sonate hat nach einer breiten, herrlich klingenden Andanteeinleitung ein lebhaftes, keckes Allegro, dem ein wundervolles, Sehnsuchtsstimmung atmendes Andante folgt, worauf ein frischer, feiner Schlußsatz in lebhaftem Tempo abschließt.

— — Sonate (D dur) [dieselben Ausgaben].

Beginnt mit einer prachtvollen Adagioeinleitung und bringt dann ein lebhaftes Allegro, dem ein beschaulich fließendes, inniges Andante folgt, worauf als letzter Satz ein springtanzartig elastisch aufprallendes Allegro von hoher Schönheit kommt.

— — Sonate (g moll) [dieselben Ausgaben].

Dieses Werk greift mit einem feurigen, stürmisch beginnenden, herrlichen Vivace sofort mitten hinein ins volle Menschenleben. Feinste Kontrapunktik und rastlose Kraft zeichnen diesen Satz aus. Ein wunderbares Adagio folgt, ein Satz, der an Schönheit dem berühmten Air (aus der Orchestersuite), dem allzuviel wiederholten, nichts nachgibt und an Stelle jenes von den Violoncellisten als „ihr" Bachsches Adagio gespielt und berühmt gemacht zu werden verdiente. Endlich schließt die Sonate mit einem großartig aufgebauten, neben den wirkungsvollen Fugenthemen reizende Cantabilestellen aufweisenden Satze breit ab.

Von allen drei Werken dieses großen Meisters ist zu sagen, daß sie seiner vollkommen würdig sind und zu den besten Sonaten, die wir besitzen, gehören. Die Klavierstimmen sind in den bisherigen Ausgaben leider lediglich wörtlich nach der Vorlage abgedruckt, statt daß sie von sachkundiger Hand entsprechend den Wünschen der alten Meister nach den mittels der Bezifferung des Generalbasses gegebenen Hinweisen harmonisch, nötigenfalls auch kontrapunktisch ausgeführt worden wären. Die alten Musiker waren sämtlich gewohnt, solche vielfach dünn, skizzenhaft geschriebenen Stimmen auf dem Cembalo sofort ausgeführt und ausgefüllt wiederzugeben; sie bedurften eben nur Andeutungen, es gehörte das zu ihrer Musikübung. Heute brauchen wir aber für die weitaus meisten Fälle eine — allerdings von Meisterhand — festgelegte, vollständig ausgeführte Klavierstimme; denn die Klavierstimmen, zweistimmig, wie sie dastehen, stellenweise überhaupt nur einstimmig, sind durchaus unmöglich, sie entsprechen eben gar nicht dem, was die Alten gewollt haben. (Vergl. hierzu das Vorwort zu diesen Sonaten in der Bach-Gesellschaft-Ausgabe von Dr. Karl Rust.)

Johann Ernst Galliard (1687—1749), aus Celle in Hannover gebürtig, lebte die Hauptzeit seines Lebens in London als hochangesehener Komponist und Kapellmeister.

Sonate (F dur) [Berlin, Simrock], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit einer Klavierbegleitung versehen von Moffat.

Ein schönes Werk, aus Largo, Allegro und Andante teneramente, Allegro spiritoso bestehend. Die Klavierstimme ist sehr gut ausgesetzt und genau bezeichnet.

Johann Adam Birckenstock (1687—1733), wirkte als Kapelldirektor in Eisenach.

Sonate (e moll) [Berlin, Simrock], herausgegeben und mit einer Klavierbegleitung nach dem Basse versehen von Moffat.

Gut klingendes, trefflich herausgegebenes Werk.

Johann Christoph Friedrich Bach (1732—1795), Sohn des großen Sebastian Bach, lebte in Bückeburg als Hofkonzertmeister.

Sonate (D dur) [Braunschweig, Litolff], herausgegeben von J. Smith.

Schwungvolle, freilich an die Werke des Vaters nicht heranreichende Sonate, aus einem frischen Allegro, einem überaus schönen, charakteristischen, einesteils an Sebastian Bachs, anderenteils auch an Händels Art erinnernden Larghetto und einem Rondo allegretto von der Art des jungen Haydn bestehend. Mittelstimmen in dem fast durchweg zweistimmig geschriebenen Klavieroriginal hätten stellenweise wohl ausgeführt werden dürfen. Die Bezeichnung ist sehr sorgfältig.

Philipp Emanuel Bach (1714—1788).

Sonate (g moll) [Leipzig, Peters], herausgegeben von Friedr. Grützmacher.

Dieses Werk läßt in seinen drei schönen Sätzen bereits deutlich die Absicht dieses geistvollen Sohnes seines großen Vaters erkennen, die Melodie von den Begleitstimmen sich abheben zu lassen, dabei aber doch beide Instrumente durchaus abwechselnd und stets bedeutend in der Haupt- und Nebenstimmenvertretung zu behandeln.

Leider fehlt auch in dieser Ausgabe die von den alten Meistern als selbstverständlich verlangte und vorausgesetzte akkordische Ausfüllung leer und geradezu unfruchtbar und unglaubhaft klingender Stellen der skizzenhaften Klavier-(Cembalo-)Stimme.

(Fortsetzung folgt.)



Die Barbarina und Philipp Emanuel Bach.

Die Dresdner Galerie zeigt uns unter den berühmten Schönheiten von der Hand Carrieras das Bildnis einer längst vergessenen Frau in blaue duftige Stoffe gehüllt, und blumengeschmückt, mit einem Antlitz, dessen feine Züge alle Reize der Farben besiegt. Die dunkeln Augen blicken seelenvoll den Beschauer an; es ist ein Blick von hinreißender Wirkung, der sich nie vergißt.

Dieses herrliche Wesen war die einst berühmte Tänzerin Barbarina. Der Ruf ihrer Schönheit und Grazie hatte auf Schmetterlingsflügeln die halbe Welt durchflattert, sie war der Abgott von hoch und niedrig, und der Hof selbst zu Berlin gab das Zeichen zu dieser Vergötterung.

Sie war so wunderbar schön und liebenswürdig, daß man von den zahllosen Gedichten, in denen die Anmut und Gewalt ihrer Reize gefeiert wurden, viele König Friedrich Wilhelm II. von Preußen zuschrieb.

Es war eine hinreißende Leidenschaft im Tanze der Barbarina und ihr Mienenspiel von einer Wahrheit und Lebhaftigkeit, die bezaubern mußten.

Ihre Erscheinung, wenn sie tanzte, glich einem alles belebenden Sonnenstrahl; wie anmutig flog der schlanke Körper in Wolken von duftigen Stoffen dahin, als ob die Sonne vom rosigen Lichte umzogen durch die Lüfte schwebte; — wie holdselig lächelte das liebliche Gesicht und wie die großen Augen feurig strahlten! — Alt und jung jubelte laut auf und alle Herzen wurden ihr untertan.

Sie besaß die kleinsten Füße, die je über die Erde schwebten und es gab viele, die behaupteten, man könne die Barbarina schon um dieser Füße willen allein bewundern und lieben.

Nie fehlte der Hof, wenn sie tanzte und man sah die herrlichen Räume des Theaters immer gefüllt von glänzenden Gestalten, die alle kamen, der schönen Barbarina, dem neu aufgegangenen Stern aus Venedig zu huldigen.

Es blühte im Jahre 1743 und 1744 unter Friedrich II. am Hofe in Berlin auch ein reiches Kunst- und Musikleben und der König liebte es, bedeutende Künstler um sich zu scharen.

Die Tänzerin Barbarina Campanina von Rosalba Carriera.
Dresdner Galerie.

Zur selben Zeit sprach man auch viel von dem wunderbaren Klavier- und Orgelspiel des großen Kantorssohn aus Leipzig, Philipp Emanuel Bach, den der König als Kammermusikus an den Hof berief. Man hatte auch die Barbarina auf den Berühmten aufmerksam gemacht; aber er war stolzer als alle, jener Kantorssohn aus Leipzig; hatte er sich ihr doch niemals genähert, sie mit einem Wort des Lobes ausgezeichnet.

Eines Tages spielte Bach wieder die Orgel herrlicher denn je! Eine lautlose Menge füllte den Raum der Kirche, deren traute Dämmerung vom Abendrot durchschimmert war.

Niemand bemerkte eine Frau im schwarzen Schleier verhüllt, die vor der Himmelskönigin niederkniete und andächtig betete, und dann mit leisen Schritten die dunkle Treppe, die zum Orgelchor führte, hinaufstieg, um den herrlichen Klängen dort zu lauschen.

Bach saß im schwarzen Sammetgewande an der Orgel und legte eben wieder die Hände auf die Tasten. Die Tonwellen stiegen auf und schwollen langsam an; zuerst träumerisch und leise, dann immer stärker werdend, brauste es, heilig und mächtig zugleich wie ein Strom heran und die Harmonien lösten sich in das wunderbare Ritornell der Siciliana des Pergolese auf.

Sein Gesicht leuchtete vor Erregung und die interessante Blässe machte einer fieberhaften Röte Platz. — Mit heimlicher Neugier betrachtete die Barbarina Philipp Emanuel. Der geistvolle Ausdruck seines Gesichtes und der Blick seiner tiefen, ernsten Augen entzückten und berauschten sie und sie zitterte an allen Gliedern, so mächtig hatte sie sein Spiel erregt.

Wie lange er spielte, und in seinen musikalischen Meditationen versunken war, sie selber wußte es nicht!

Endlich war das Spiel beendet, und als er sich langsam erhob, trat auch die Barbarina bebend und verwirrt hervor. Bach erschrak, als ihm eine Frau im schwarzen Schleier gehüllt entgegentrat und taumelte überrascht zurück, — denn er erkannte die Barbarina.

Sie grüßte stumm und ihr Blick verweilte einen Moment mit einem bezaubernden Ausdruck scheuer Glut auf Bach. „Herr Kammermusikus!" sagte endlich eine süße Stimme, „Ihr habt mein sündiges Herz erschüttert" und, den Schleier zurückschlagend, ließ die zauberhafte Frau ihre feine kleine Hand so andachtsvoll in die seine sinken, als ob sie die Finger eines Heiligen berührten.

„Ich bin die Barbarina!" sagte sie leise und befangen, „Herr Kammermusikus, und möchte auch die Orgel spielen lernen."

Den feinen Mund Bachs umspielte ein Lächeln, als er erwiderte: „O, ich weiß ja alles, denn eine so berühmte Frau kann ja keine Geheimnisse haben; aber ihre weichen kleinen Finger gehören nicht auf das Instrument der heiligen Cäcilia, sie sind dazu geschaffen, Blumen zu berühren und mit weltlichen Dingen zu tändeln. Ich gebe Euch aber den Rat, das Spinett tüchtig zu üben." Und da bat sie ihn eindringlich, sie aufzusuchen, um noch weiter darüber zu reden, und so wurde die Barbarina Bachs Schülerin. Sie sprachen an jenem Abend nicht mehr miteinander, aber der zündende Funken war in beider Herzen gefallen, der zur nie erlöschenden Flamme werden sollte, denn das Zusammensein der wenigen Minuten reichte hin, um einander in Ewigkeit nimmer zu vergessen. Und als er sich empfohlen hatte, klang seine Stimme noch lange in ihrem jungen, heftig schlagenden Herzen nach, und sie dachte nur an morgen, wo sie ihn wiedersehen sollte, jenen stolzen ernsten Musikus mit dem tiefen seltsamen Blick. Dann wollte sie auch jene bange Scheu überwinden, die sie gerade vor ihm in Banden gehalten, und freier mit ihm reden. —

Sie redeten denn auch wirklich in den nächsten Tagen oft und lange miteinander und Philipp Emanuel fühlte sich in unzerreißbaren Fesseln gefangen, denn wer widerstand dem Blick dieser herrlichen Augen und dem schmeichelhaften Laut ihrer Stimme? — Der sanfte Bach fürchtete sich anfangs ein wenig vor ihrem brennenden Blick, aber sie berauschte ihn eben wie alle, denn sie war ja unwiderstehlich!

Wie die Stunden in ihrer Nähe flogen, wie wunderbar lieb und neckisch sie zu plaudern wußte, wenn er nach der Unterrichtsstunde an ihrer Seite, wie ein demütiger Sklave zu den Füßen seiner Herrin, auf einem niedern Taburett vor ihr saß.

Welch ein inniges Vertiefen im gegenseitigen Berufe und Schaffen: Bach erzählte mit Begeisterung von neuen kühnen Kompositionen, und sie, wie glühend wußte sie die Abende ihres Auftretens zu beschreiben und ihre leuchtenden Augen hingen dabei mit feurigem Blick an den Zügen Bachs.

Wie oft fielen die letzten Strahlen der sinkenden Sonne auf das Haupt, auf die reine Stirne und die weißen Hände Bachs, der sich auch in trauter Dämmerung seinen Träumereien am Klavier überließ. Da saß er dann stundenlang und variierte seine neuen Ideen, und die zierlichen Läufe und Triller schlangen sich wie blühende Ranken um einen ernsten Bau, oder er spielte des Vaters Fugen, seinen Lieblingschoral, das markerschütternde „Ein' feste Burg ist unser Gott".

Wie lauschte sie dann diesen herrlichen Klängen, wie sie sich neigte, um nur keinen Hauch von den wundersüßen Tönen zu verlieren, die seine Finger dem Instrument entlockten. Wie ein rosiges

Leuchten flog es über ihr Gesicht und Strahlen seligster Freude brachen aus ihren dunklen Augen, wenn er ihr, über ihr überwallendes Entzücken in Dankbarkeit, die Hände küßte.

„Die Liebesarie des Agostini möchte ich wieder einmal hören — Ihr spielt sie ja so gerne!" bat sie ihn einmal und Bach spielte nach der süßen Melodie des Agostini „Amore soffrire — Tacere morire."

Oft hatte sie mit ihrem jungen Freunde über die Worte des Textes dieser wunderschönen Arie gestritten! „Liebe ist Leiden!" War das denn wirklich so? Je mehr Schmerz, je größere Liebe? Und sie liebte ihn doch so heiß! Aber kein Schmerz war dabei, nur lauter Freude und Glück. Wie sie sich bei der Versicherung erhitzte, daß Lieben nicht immer Leiden sei, daß sie nur glücklich und ohne Tränen lieben wolle!

Das selige Bewußtsein ihrer Gegenliebe beschlich sein Herz, und dieses entzückende heimliche Hoffen und Sehnen, dieses Schwanken zwischen Seligkeit und Zagen war berauschend für ihn — ein unendliches Wohlgefühl füllte in ihrer Nähe sein Dasein aus, und wenn sein Auge dann gar die prächtige Gestalt überflog, vom herrlichen Haar bis zu der Spitze des Füßchens in dem purpurnen Sammetschuh, wenn seine Phantasie sich ihre holdselige Erscheinung gehoben, bewegt von der Leidenschaft ihrer Kunst vorstellte, war er jedesmal im Begriffe, seine Kniee vor ihr zu beugen, um ihr endlich die Worte: „Ich liebe Dich, Barbarina!" zuzurufen. Aber ein seltsames Gefühl, ein Gemisch von Liebe und Angst preßte ihm jedesmal die Brust zusammen.

Ein Jahr flog in diesem süßen Rausche dahin; aber wie kein Himmelsgewölbe jahraus jahrein ohne Wolken denkbar, so gibt es kein Menschenleben ohne Schatten von Sorgen und Kümmernis.

Bach schrieb an seinen Vater von seiner Liebe zur Barbarina und vom Glutverlangen, das an seinem Herzen zehrte. Der Vater Bach wollte aber von der „dreisten Tanzkunst", wie er sie nannte, nichts wissen, jener Kunst, die sich vermaß, der „heiligen Musika" sich gleichzustellen. Der Gedanke, daß sein Sohn dieser „verachteten Nebenbuhlerin" huldigen sollte, war ihm unerträglich.

Für Altmeister Bach war eben nur die Musik etwas Göttliches und die Klänge einer Motette des Francesco Adrianus, eines Crucifixus des Afrino erschienen ihm allein nur der erhabenste Trost, das hellste Licht dieser Erde.

Vater Bach kam nach Berlin und sprach viel und eindringlich zu Philipp Emanuel und redete zu ihm wie ein frommer Priester zu einem schuldigen Beichtkinde. „Er müsse sich standhaft fernhalten von der Verführerischen, deren Macht er nicht widerstanden und mit Leib und Seele anheimfiel."

Philipp Emanuel war zu Mut, als träume er. Dann schauderte er plötzlich auf und sagte zitternd, mit fliegendem Atem: „Gut denn, Vater! Da Ihr mir gar so eindringlich zugeredet, meine Seele vor der Barbarina zu retten, so will ich es tun." Und damit schlich er ganz gebrochen zur Tür hinaus.

Es war ein gewaltiger Sturm, der im Herzen Philipp Emanuels nach der Unterredung mit dem Vater tobte. Aber gleichviel! Es hatte sich in ihm zu einem unwiderruflichen Entschluß befestigt, von der Barbarina zu lassen, und koste es sein Leben!

Aber er genoß noch trotzdem täglich das berauschende Gift ihrer Nähe und der Zauber lag noch immer in seiner Seele und er fürchtete, daß eine zärtliche weiche Regung sein gegebenes Versprechen ohnmächtig machen würde. „O ihr Heiligen, rettet mich!" betete er täglich. „O Vater, wie kannst Du mich untergehen sehen? Warum hast Du kein Mitleid mit ihr, der ich im Herzen die Treue gelobt! Warum soll ich die Liebe verschmähen, die ich für mein ganzes Leben begehrte?" Ein Zug wehmütiger Resignation lagerte seit dieser Stunde auf seinem Herzen.

* * *

Der für das Benefiz der Barbarina taghell beleuchtete Saal war seit Jahren nicht mehr so gefüllt gewesen und sämtliche Gärten der Residenz waren für die Herrliche geplündert worden.

Nun lag sie nach der Vorstellung ausruhend auf einem Balzac in ihrem reizenden kleinen Salon. Das Laubgewinde der unzähligen Kränze und Blumen lag wie ein Rahmen um ihre herrliche Gestalt. Die zarten Wangen glühten noch vom Tanze und die Augen strahlten. Sie war ein Bild entzückender Lebensfülle.

Arme Barbarina! Sie ahnte nicht, daß dieser so glückverheißende Abend ihr noch den herbsten Schmerz ihres Lebens bringen werde.

„Der Herr Kammermusikus bitten vorgelassen zu werden," kam Babinetta, das Kammermädchen, zu melden. Da fuhr sie auf, Sonnenschein in allen Zügen.

Der arme Philipp Emanuel hatte kein Auge mehr für dieses entzückende Bild, denn das Antlitz seines Vaters drängte sich jetzt immer zwischen ihn und seine Liebe. Er hatte sich neben ihr niedergelassen, ohne einen Blick auf die Reizende zu werfen.

Es war ein wunderliches Gespräch, das sie nun miteinander führten; er glaubte nie so Seltsames zu erleben.

Die Barbarina hatte ihm soeben gesagt, wirklich deutlich gesagt: „Ich bin dies Leben satt, mich ekelt dies leere Dasein. Macht mich zu Eurer Frau, Philipp Emanuel, und ich will Euch ewig lieben!"

Aber Philipp Emanuel hatte nach des Vaters Wunsch diesen Antrag zurückgewiesen, wirklich und deutlich zurückgewiesen. Der Vater, der heißgeliebte fromme Vater daheim wollte sie nicht als Tochter aufnehmen und dann, die fleißige gute Mutter, was würde die dazu sagen? Und dürfte eine katholische Frau, selbst wenn sie so bezaubernd wie die Barbarina, die Schwelle seines Elternhauses überschreiten? Nein, nein, lieber wolle er seinen Sohn tot zu seinen Füßen sehen! — —

Welch schmerzliches Gefühl mußte Philipp Emanuel bei diesen in abgebrochenen Lauten gestammelten Worten durchtosen! Er vermochte kaum zu Ende zu reden.

Die Barbarina war vernichtet. Totenblässe überzog das schöne Antlitz und ein Schauder des Entsetzens durchbebte sie. Und sie empfand einen namenlosen Schmerz in ihrem Herzen, ein Weh, wie sie es noch nie gefühlt. Wie sengende Flamme schlug es in ihrem Antlitz empor, denn Schamgefühl preßte auch ihr Herz zusammen.

Da raffte sie trotzdem noch einmal ihre ganzen Seelenkräfte zusammen und mit aller Sophistik der Leidenschaft, mit aller Beredsamkeit der Liebe flehte sie ihn an, in eine heimliche Trauung zu willigen; sie wolle diese Stadt, dieses Land mit ihm verlassen, um nur mit ihm glücklich zusammenzuleben. Sie, die Barbarina, die Herrscherin, hatte für Bach alles hinwerfen wollen — Anbetung, Ruhm und das ganze gefeierte Leben.

„Ihr habt die volle Wahrheit, Barbarina! Ihr seht, daß Ihr Euch mühen müßt den Mann zu vergessen, der Eure Schönheit, Eure große Kunst so gering achtet. Und Ihr werdet ihn vergessen, Eure Kunst wird Euch trösten und die bedeutendsten Männer werden noch um Eure Liebe werben."

„Legt mich zu den Toten, Barbarina, wo mein Herz sich auch schon hingebettet," sagte er, und wollte ihre Hand ergreifen, um sie zu küssen. Sie stieß ihn aber von sich, ihre feurigen Augen blickten trocken und hart ins Weite; so blieb sie einige Augenblicke in finsterer schmerzvoller Versunkenheit, dann stand sie plötzlich auf.

„Adieu denn! Herr Kammermusikus!" rief sie mit schmerzlich gepreßtem Tone, aber fest und entschlossen, und ging wie eine Königin in ihrem weithin schleppenden Gewande, bis sie langsam und langsam seinen Blicken entrückt war.

Wie furchtbar war ihm das Scheiden gewesen! Er wurde totenblaß, denn das Blut rann ihm eiskalt zum Herzen. Einen letzten Blick warf er noch auf sie, Anbetung und Verzweiflung stand in seinen Zügen, — dann ging er.

Es ist unmöglich, den Schmerz der Barbarina zu beschreiben; ihr ganzes Wesen, ihr an Empfindung so reiches Herz war aufgelöst in jenen schmerzlichen Wunden, welche die Täuschung ihr so unerwartet im ersten Sonnenglanz ihres Glückes geschlagen; und die sie so plötzlich aus ihren süßen Träumen und Freuden trieb.

Wochen verstrichen, und die Barbarina blieb zum Kummer ihrer zahllosen Anbeter in diesem finstern, schmerzvollen Versunkensein, aber allmählich besann sie sich und die Kraft kam mit dem Gedanken zurück, wieder frei, groß und bewundert zu sein.

So entschloß sie sich einmal unerwartet, wieder aufzutreten und schmückte sich, fuhr ins Theater, und tanzte bezaubernder denn je!

Sie hatte mit einem Schlage die schmerzhafte Kruste zertrümmert, sich wieder in ihrer Kunst jener süßen gewohnten Exaltation hingegeben; und stürzte sich mit fast wilder Hast in einen Taumel von Vergnügungen; trieb sich selbst von Aufregung zu Aufregung, gab große Feste in ihrem fürstlich eingerichteten Hause, zu denen sich die höchste Gesellschaft drängte, und man erzählte sich die seltsamsten Geschichten von der Flatterhaftigkeit ihres Wesens.

Ihr Leben wurde ziel- und ruhelos; sie ging wie hilfe- und trostsuchend nach Venedig, Mailand, Florenz und man feierte sie überall, wohin sie sich wendete, und ehrte sie wie eine Königin.

Aber die frühere Barbarina war seit ihrer ersten heiligen Liebe in ihr gestorben, denn ihr Herz war in den feinsten Empfindungen verletzt und blutete noch unaufhörlich, sie fühlte ihre Schwingen immer mehr und mehr zusammenbrechen und es zog sie schließlich wieder in ihre Heimat, in das Land des ewig blauen Himmels zurück.

* * *

Fünfzig Jahre waren seitdem vergangen; es war wieder ein Frühlingsabend voll Duft und Glanz. Eine kleine Kirche in Berlin war still und dunkel nach dem Aveläuten, wieder wie vor fünfzig Jahren schimmerten die Fenster im Abendrot und niemand sah die bleiche alte Dame im schwarzen Schleier gehüllt, die vor der Himmelskönigin niederkniete und ein goldenes Herz an einer Haarschnur an der Heiligen befestigte.

Im Schimmer der letzten Strahlen der untergehenden Sonne erschien das ergraute Haar wie von Silber gesponnen und ihre Gestalt wie verklärt.

Sie stieg zitternd nach Atem ringend die dunkle Treppe hinauf, die zum Orgelchor führte.

Ein trauriges Lächeln glitt über ihr feines edles Gesicht, und ein Hauch von Melancholie umspielte ihre Lippen, denn unvergessene Stunden flogen vor ihrer erregten Seele vorüber und rührten sie bis zu Tränen. Dann blieb sie einen Moment stehen, ließ sich vor der Orgel nieder und setzte das traurige leidenschaftliche „Amore soffrire" an.

Es war ihr Schwanengesang, denn dasselbe Jahr starb die Barbarina als Gräfin von Campanina, zu der sie König Friedrich Wilhelm II. im Jahre 1789 ernannte.

Ihre Ehe mit dem Geheimrat von Cocceji, die sie im Jahre 1751 schloß, glich einem schönen Herbsttag und ihr Gatte sonnte sich in dem Glanze ihres Namens. Sie starb hochgeehrt als Frau mit 75 Jahren.

Und Bach? Karl Philipp Emanuel sah die Barbarina Campanina nie wieder, — er verließ Berlin, um als Musikdirektor sich nach Hamburg zu begeben.

Wenn er in der Dämmerstunde wieder, wie einst, seine Sonaten, Fugen und Präludien spielte, oder gar eine lockende Sarabande oder Gavotte nach reizenden, von ihr aufgegebenen Themen variierte, — die ewig, in unvergänglicher Frische in seinem warmen Künstlerherzen fortlebten — so überströmte ihn gewiß der Rosenduft der Jugendzeit — und selige, nie zu vergessende Erinnerungen zogen dann geisterhaft an ihm vorüber.

Philipp Emanuel starb am 14. Dezember 1788.

Zwischen dem Morgen und dem Abend dieses reichen Talentes liegt ein schöner arbeitsvoller Weg im Dienste der Kunst.

Cornelie Kardos.

Unsere Künstler.

Anton Urspruch †.

Der Frankfurter Meister Anton Urspruch, der am 11. Januar nach nur zehntägigem Kranksein an einem Herzschlag starb, stand in seinem musikalischen Charakter vermittelnd zwischen dem Ausdruck der Klassiker und dem seiner Zeit. Wie so manchem von diesen dem Extrem abholden Tonkünstlern, war auch ihm leider nicht allzuviel äußerer Erfolg beschieden. Sein Ringen um ihn und sein Entbehren mag den Lebensabschluß des nicht ganz 57 Jahre alt Gewordenen beschleunigt haben. Um so mehr ist es die Aufgabe der ihn Ueberlebenden, seinem an sich bedeutenden künstlerischen Wirken noch über das Grab hinaus Ehre und Genugtuung zu verschaffen.

Anton Urspruch war ein Frankfurter Kind. Am 17. Februar 1850 geboren, wurde er nach Absolvierung der Gymnasialstudien Schüler von Ignaz Lachner und Martin Wallenstein, später noch von Raff und Liszt, der sich auch für sein weiteres Schaffen lebhaft interessierte. Eine Zeitlang war Professor Urspruch Lehrer des Klavierspiels an dem Dr. Hoch'schen Konservatorium in seiner Vaterstadt und gehörte dann bis zuletzt dem Raff-Konservatorium an, speziell als Dozent für Theorie, Harmonielehre und Kontrapunkt. Er war vor allem ein ausgezeichneter Pianist und hat als solcher zunächst eine ganze Reihe interessanter Klavierkompositionen geschaffen, von denen ein temperamentvolles Klavierkonzert, eine vierhändige Sonate und Variationen nebst Fuge über ein Thema von Bach für zwei Klaviere in erster Linie genannt seien. Gefühlvoll und vielseitig gebildet, übte Urspruch eine scharfe und gestrenge Selbstkritik. Nur nach langem Arbeiten und Feilen entschloß er sich zur Herausgabe. Gleichwohl hatte er im Lauf der Jahre fast jedes Gebiet seiner Kunst mit einem oder einigen Werken bedacht. So schuf er eine Symphonie, ein Trio, ein Klavierquartett, eine Violinsonate, Lieder und Chorkompositionen. Von letzteren sind allerliebste, melodiöse Chorquartette bekannter geworden und dann vor allem die in großen Dimensionen angelegte „Frühlingsfeier" (nach der Ode Klopstocks) für gemischten Chor und großes Orchester. Was in ihr, neben einer oft etwas ungleichen Erfindung, bemerkenswert ist, das sind die großen und schwierigen Aufgaben, die hier dem Chor in bezug auf Intonation und der Orchestertechnik gestellt sind. Aber es sind Aufgaben, die in sich den Wert einer weiteren gedeihlichen Entwicklung zu guten Zielen tragen, Aufgaben, die fruchtbar berechtigt und ertragreich sind. Die „Frühlingsfeier" ist verschiedentlich von leistungsfähigen Chorvereinen in größeren Städten zur Aufführung gebracht worden und hat stets warme Achtung vor dem großen Können des Komponisten Anton Urspruch geweckt. Ist es zweifellos, daß wir in ihr ein vortreffliches Werk der neueren Chorliteratur vor uns haben, so ist doch Urspruchs Schaffen auf musikdramatischem Gebiet bedeutungsvoll. Seiner Oper „Der Sturm" (nach Shakespeare), die unter Dessoff in Frankfurt zur Aufführung kam, folgte die komische Oper „Das Unmöglichste von Allem", die 1897 in Karlsruhe unter Mottl ihre Erstaufführung erlebte und dann noch über verschiedene größere Bühnen ging. Schon früher hatte Urspruch Klopstocks „Frühlingsfeier" ins Englische übersetzt und hiermit sich auch als geschickter Textdichter bewährt. Als solcher schuf er sich auch sein Opernbuch frei nach Lope de Vegas „El major imposible" selbst. Die Tendenz des Textbuchs liegt in dem Schlußchor der Oper ausgesprochen: „Frau'n, die lieben, hüten — ist das Unmöglichste von Allem." Es ist eine Lustspieloper, die wir hier vor uns haben. Ihr musikalisches Formenspiel und ihre Tonsprache nähert sich wieder Mozart und dem bel canto. Das deklamatorische Prinzip ist vermieden, und das Orchester ist, obwohl es trefflich polyphon geführt ist, in Wahrheit wieder Begleitung geworden. Trotzdem macht diese Gesangsoper durchaus keinen pedantisch-reaktionären Eindruck. Das verhindert ihr kunstvoll lebendiger Stil. Was gibt es da alles für ein akademisch geschultes Ohr! Kontrapunktische Finessen, solistisches Musizieren um einen cantus firmus, ein Quartett in Doppel-Kanonform und eine Fuge über fünf Themen! Scheint dieser Stil mit seinen wie spielend gehandhabten Satzformen auch äußerlich dem Wagners zu widersprechen, so ist sein Einfluß in höherem Sinne dennoch zu verspüren. Humor, leichtflüssiges Leben und kontrapunktische Kunst sind hier zu einer seltenen Stileinheit verschmistert. Leichte Kost, mit großem Können gepaart. Sie fand einen freudigen Widerhall in den heiter gestimmten Herzen der Hörer und bei der Presse, die das liebenswürdige Werk sehr freundlich aufnahm. So dürfte es sich denn wohl lohnen, es wieder gelegentlich zur Aufführung zu bringen. Wir Deutschen sind ja einmal so geartet, daß wir einem Schaffenden von Bedeutung lieber erst nach dem Tod sein Recht geben als zu seinen Lebzeiten.



Anton Urspruch (Jugendbildnis).
(Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.)

Anton Urspruch war ein liebenswürdiger Mensch. Und wie so manchen Deutschen zog es auch ihn nach dem Süden. Im letzten Sommer noch weilte er in Italien, dem sonnen- und farbenfrohen Lande, das die Wiege der Tonkunst war. Viel wußte er uns zu erzählen von anregenden Forschungen und interessanten Begegnungen dort. Schon früher hatte er Beiträge zur Geschichte des gregorianischen Chorals veröffentlicht. Neue Studien beschäftigten ihn nun, und eine weitere Oper, wenn wir nicht irren, gleichfalls nach Lope de Vega, war im Entstehen begriffen. Alldem hat jetzt der Tod ein Ziel gesetzt. Urspruch ist heimgegangen in das Land der ewigen Harmonien. Und an uns, den Ueberlebenden, an seinen Freunden, Schülern und den Musikern und Männern, die hierfür maßgebend sind, ist es nun, sein Andenken zu ehren und durch lebendige Aufführungen zu versuchen, das, was er mit seiner Kunst, in strengem Ringen mit sich selbst geschaffen, aufs neue zu Ehren zu bringen.

Frankfurt a. M. Theo Schäfer.

* * *

Im Anschluß hieran veröffentlichen wir nachstehenden interessanten Brief Anton Urspruchs, der sich mit einem Aufenthalte bei Liszt beschäftigt. Er ist uns aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. freundlich zur Verfügung gestellt worden.

Weimar, 24. Mai 1871.

Geehrtester Herr!

Die wenigen Augenblicke, welche mir der goldige Liszt frei läßt, benutze ich zu einem kurzen Bericht über meine hiesigen Erlebnisse.

Bei Liszt fand ich eine Aufnahme, welche ich mir auch bei den kühnsten Träumen nicht hätte ahnen lassen können. Meine Kompositionen haben ihm ganz außerordentlich zugesagt und umarmte und küßte er mich ein übers andere Mal stürmisch — ebenso gefalle ich ihm als Pianist. Ich bin sein täglicher Gast und musizieren wir täglich mehrere Stunden zusammen, Montag spielten wir nicht weniger als sechs geschlagene Stunden. Sein Spiel ist noch immer ein fabelhaftes; ja, man sagt mir hier allgemein ein besseres als je. Bach'sche Fugen, Beethoven'sche Sonaten und vor allem seine eigenen Sachen kann man absolut nicht schöner hören. Seine Don Juan-Phantasie, welche ich mit ihm studierte, spielte er mir mit einer Vollendung vor, welche Tausigs Vortrag derselben noch weit, weit hinten läßt, das Duett mit zauberhaftem Anschlag — bei dem Champagnerlied flog die Abbé-Binde in die Ecke und raste er wie ein Teufel darauf los.

Er ist gar zu liebenswürdig gegen mich, erklärt mir alle seine Virtuosenkniffe — läßt mich einer seiner Schülerinnen in seiner Gegenwart Unterricht geben — stellt mich allen seinen Besuchen als seinen „lieben Schüler und Freund" vor, enfin (wie Raff sagt) er ist bezaubernd und wenn ich ein junges Mädchen wäre — so — —.

Tausig kommt in den nächsten Tagen, dann geben wir zu drei eine Matinee sagte Er.

Nun eine Bitte! Da ich nächstdem in mein Amt als Stundengeber leider wieder einrücken muß — hätten Sie nicht die Freundlichkeit, Ihren publizistischen Einfluß in Frankfurt für mich vor meiner Rückkunft dahin (welche nächsten Montag oder Dienstag leider erfolgen wird) zu verwenden? Meines besten Dankes für diese Freundlichkeit, sowie für alle, deren ich mich von Ihrer Seite schon rühmen darf, können Sie versichert sein.

Möge es Liszt bei Ihnen verantworten, daß mein Brief so trocken und kurz — und daß ich ganz das hübsche Sprüchlein vergessen: „Eigenlob — riecht nicht gut!" Seien Sie bestens gegrüßt von Ihrem allzeit dankbaren Anton Urspruch.

NB.! Mein Klavierkonzert wird nächstes Frühjahr auf dem Karlsruher Musikfest zur Aufführung kommen, Liszt will es dirigieren.



Aachen. Im ersten Konzerte des Instrumental-Vereins spielte Mimi Bussius (Köln) energisch und temperamentvoll das Violinkonzert in g moll von Max Bruch. Professor Schwickerath brachte im ersten Abonnementkonzert u. a. ein neues Chorwerk von Gg. Schumann, betitelt „Sehnsucht", auf Textworte des gleichnamigen Gedichtes von Schiller heraus. Wieder einmal eine erquickende, kerngesunde Komposition! Unter Verzicht auf krankhafte, gesuchte Kontrapunktik und gespreizte Orchestermalereien, begnügt sich Georg Schumann mit den soliden Harmonien und Orchesterfarben, wie sie uns die großen Meister hinterlassen haben. Aber er geht doch eigene Wege, die seinem Werke den Stempel persönlicher Arbeit aufdrücken, Wege, auf denen ihm der Zuhörer gerne und mit Verständnis folgt. Wie dankbare Aufgaben aber Chor und Orchester in der Komposition finden, zeigte die begeisterte Hingabe beider Körperschaften bei der hiesigen Aufführung, die unter großem Beifall der Zuhörer sich vollzog. Im gleichen Konzerte führte sich der neue erste Konzertmeister des hiesigen städtischen Orchesters, Herr S. Noach, ein. Im h moll-Konzert von Saint-Saëns entfaltete er neben glänzender, solider Technik so viele andere künstlerische Eigenschaften, die sein Engagement als einen Gewinn für unser vaterstädtisches Musikleben erscheinen lassen. Auch der neue Solobratschist, Leo Fischer, feierte in der von Musikdirektor Prof. Schwickerath großzügig gezeichneten Symphonie „Harold in Italien" von Berlioz ein nicht minder vielversprechendes Debüt. — Leo Blechs Oper „Alpenkönig und Menschenfeind" kam hier in der Vaterstadt des Komponisten zwar spät zur erstmaligen Aufführung, sie war aber von Oberregisseur Fritz Adolphi prächtig ausgestattet und durch Kapellmeister Joseph Wolf musikalisch so gründlich vorbereitet, daß das Publikum für die Verspätung voll entschädigt wurde und dem Werke herzlichen Beifall spendete. P. Steinhauer.

Bremen. Unsere Philharmoniker bewähren sich unter Prof. Panzners temperamentvoller Führung auch in dieser Saison aufs glänzendste. Bereits die ersten Konzerte brachten viel Neues und Interessantes. So hörten wir u. a. „Die stille Stunde", den vierten Satz aus der Symphonie „Gloria" von Nicodé, ein Werk voll klarer schöner Gedanken, dessen Komponist sicherlich ungleich höher zu werten ist als der etwas überschätzte Tschaikowsky, dessen vierte Symphonie, f moll, trotz der glanzvollen modernen Instrumentation nicht zu erwärmen vermochte. Wie gewaltig nahm sich dagegen die h moll-Messe unseres Bach aus, die am Karfreitag zum ersten Male aufgeführt und im letzten Herbste unter Mitwirkung von Tilly Cahnbley-Hinken, Marie Philippi, Richard Fischer, Jean Hemsing, Eduard Nößler (Orgel) und des philharmonischen Chores wiederholt wurde. Die Aufführung der Messe bedeutet ohne Zweifel einen musikalischen Höhepunkt in unserem reichen Konzertleben. — Von Solisten muß Mischa Elman zuallererst genannt werden. Das ist wirklich ein Wunderkind und noch mehr ein Sonntagskind, das alle Menschenherzen bezaubert. Entzückend schön sang die Schwedin Valborg Svärdström, die im Fluge alle Herzen gewann. Und einen dritten echten Kunstgenuß bot Dr. Wüllner an seinem Schumann-Abend. Ebenso eigenartig wie genußreich war endlich die Lieder-Matinee des bekannten Kammersängers Ludwig Heß, der u. a. eine Reihe wertvoller neuer Lieder unseres heimischen Komponisten Paul Scheinpflug zum Vortrag brachte. — Unsere Oper ist in dieser Saison (Dir. Frau Hofrat Erdmann-Jesnitzer) vorzüglich besetzt und erfreut sich daher stets wohlverdienten Besuchs. Mit viel Glück wurden zwei fast vergessene ältere Werke aus dem reichen Schatz der Literatur hervorgeholt: Aubers „Des Teufels Anteil" und „Don Pasquale" von Donizetti, und im Mittelpunkt des Interesses stehen Nikolais „Lustige Weiber" in der effektvollen Wiesbadener Neuinszenierung. J. B.

Chemnitz. Unter dem vielen Schönen und Guten, das die neue Saison bisher gebracht hat, möchte ich besonders des Russen Peter Tschaikowskys 4. Symphonie (f moll) erwähnen, die von dem städtischen Orchester unter Max Pohle jüngst hier zum ersten Male aufgeführt wurde und einen mächtigen Eindruck hinterließ. In demselben Konzert, dem 4. Pohleschen, gab es auch wieder einmal ein freudig begrüßtes, kleineres Werk unsres einheimischen Komponisten Franz Mayerhoff, ein poetisches Tonbild „Stille Gedanken" für Streichorchester. Diese, wie aus Blütenduft der Sommernacht auftauchende zarte Musik wurde geradezu mit stürmischem Beifalle aufgenommen. Dagegen konnten zwei Lieder von Konzertmeister Hans Meyer, betitelt „Friede" und „Lenz" und gesungen von Fräulein Else Wassermann aus Augsburg, zu keinem rechten Erfolge kommen. Ein weiteres Konzert bot u. a. Richard Straußens symphonische Phantasie „Aus Italien" (G dur). Das aus vier Sätzen bestehende Werk ist zwar schon älteren Datums, war aber hier noch nicht gehört worden und konnte nur in den beiden letzten Sätzen echt italienischer Färbung eine volle Wirkung erzielen. Ein junger Klaviervirtuos, Eduard Goll, errang sich durch den Vortrag von Mendelssohns g moll-Klavierkonzert einen großen Erfolg, der in bezug auf des Künstlers vollendete Technik vollberechtigt war. — Von den beiden Damen Carreno (Mutter und Tochter) entfiel in einem dritten Konzert der Löwenanteil des Triumphes auf die Tochter, Fräulein Teresita Carreno-Tagliapietra, mit Chopins e moll-Klavierkonzert. Aus F. Smetanas symphonischem Zyklus „Mein Vaterland" wurde Nr. 1, betitelt „Vyšehrad", von der städtischen Kapelle in musterhafter Weise gespielt. Käte Ufert von hier, die im vorigen Winter erstmalig hier auftrat, veranstaltete anfangs Oktober einen Liederabend, in dem sie Kompositionen von Richard Strauß, Hugo Wolf, Max Reger u. a. sang; sie erfüllte damit bereits fast vollkommen, was man sich bei ihrem ersten Auftreten von ihr versprach und erwies sich als eine schon ganz bedeutende Künstlerin mit herrlichen Stimmmitteln und ausgezeichneter Vortragsbegabung. — Der Chemnitzer Lehrer-Gesangverein führte in seinem ersten Konzert Hegars neuestes Opus: „Das Herz des Douglas" für Orchester, Chor und Soli auf. Der Verein wahrte damit seinen Ruf als vornehm und künstlerisch vortragender Gesangskörper, wenn er auch in seinem Stimmenmaterial nicht so günstig gestellt ist wie andere, ähnliche Vereinigungen. In dem genannten Werke weist der gesangliche Teil weniger Schwierigkeiten auf als die dem Orchester zufallende Aufgabe, und im allgemeinen hat die Komposition, als solche, nicht den erwarteten Erfolg gebracht. Uebrigens hat es mich gewundert, zumal die textliche Vorlage einen englisch-schottischen Stoff behandelt, daß man nicht mehr Wert auf eine richtige Aussprache der englischen Worte, namentlich des Namens „Douglas" gelegt hat. Als Solisten wirkten in dem Konzert mit: Kammersänger Felix Senius aus Berlin und Kammersänger Scheidemantel aus Dreßden, von denen ersterer den größeren Erfolg davontrug. Beide Sänger wurden am Flügel von Herrn Hugo Clauß, einem hiesigen Lehrer, begleitet und dessen seelenvolles, dabei in technisch höchster Vollendung erklingendes Spiel kann nicht rühmend genug hervorgehoben werden, es war ein Kunstgenuß an und für sich. — Der Musikverein erstrahlte im November durch eine Aufführung von Max Bruchs großem Chorwerke „Odysseus" in neuem Glanze. -h.

Leipzig. Nur das Wesentliche und in der Erinnerung Bleibende aus unserem krampfhaft erregten, sich überstürzenden Musiktreiben will der Chronist hier festzuhalten versuchen. Von den Gewandhauskonzerten des Oktober und November traten wenigstens einige aus der langen Reihe hervor. Arthur Nikisch vermittelte in ausgezeichneter Weise besonders wieder die Bekanntschaft moderner Werke, wie der 9. Symphonie in d moll von Bruckner, der Francesca von Rimini-Phantasie von Tschaikowsky, dreier sehr anziehender Stücke zu Ibsens Schauspiel „Fest auf Solhaug" von Pfitzner, der meines Erachtens inhaltlich recht problematischen c moll-Symphonie von Mahler und eines aus drei kleinen Sätzen bestehenden „Triptychon für Orchester" des talentierten Jan Blokx, das liebenswürdige und melodiöse Musik enthält. Die Solisten der ersten sechs Konzerte enthusiasmierten das Publikum — es genügt, hier die Namen Scheidemantel, Godowsky, Jul. Klengel (der d'Alberts Cellokonzert prachtvoll spielte) und Julia Culp-Marten zu nennen. — Hans Winderstein legt in seinen Philharmonischen Konzerten den Hauptakzent auf moderne Werke und auf Herbeiziehung von Solisten. Besonders wird hier Richard Strauß kultiviert. Bruneaus symphonische Dichtung „Dornröschen" fiel glänzend durch und Moors e moll-Symphonie stürzte hinterdrein. Beiden Werken fehlt die Kraft der originalen Erfindung. Busoni hatte mit trefflichen eigenen Bearbeitungen mehrerer Lisztscher Werke für Klavier und Orchester, G. Hekking als famoser Cellist und Hadwiger mit seinem schönen stimmlichen Material großen Erfolg; der Bassist Gandolfi aber langweilte unglaublich. — Das Leipziger kunstsinnige Publikum blamierte sich unsterblich durch Fernbleiben von dem Konzerte des Pariser Lamoureux-Orchesters, das unter Chevillard wieder ganz ausgezeichnet spielte und alle Kenner entzückte. (Diese Blamage scheint leider nicht nur auf Leipzia beschränkt gewesen zu sein. Das läßt wieder mal tief blicken. Red.) — Für diesen Winter sind 26 Kammermusik-Abende angezeigt! Viel Beifall hatte das Leipziger Hilf-Quartett. Das bekannte Münchner Quartett spielte u. a. ein feines Streichquartett von M. Schillings, das Sevcik-Quartett tat sich durch Temperament und große Klangwirkung hervor, die Brüsseler machten mit dem umfangreichen D dur-Quartett von C. Franck Furore und die Böhmen errangen mit ihrer prachtvollen Wiedergabe altbekannter Werke immer neue glänzende Erfolge. Das Gewandhaus-Quartett brachte neben bekannten Sachen auch, mit dem Autor am Flügel, ein Klavierquintett von Georg Schumann zur Erstaufführung. Aber freilich ohne jeden Erfolg, da es formal gut gearbeitet, inhaltlich aber völlig belanglos war. Sehr interessant war ein Konzert von Max Reger, der mit wahrer Begeisterung empfangen wurde. Der Meister spielte mit Konzertmeister Wollgandt seine neue Suite für Klavier und Violine („im alten Styl") und mit G. Zschermeck zusammen die Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere, Werke, die meines Erachtens in Anlage, Melodik und Harmonik weit klarer und übersichtlicher sind als frühere. Johanna Schnaudt, eine feinsinnige, mit prachtvollem Alt ausgestattete Sängerin, fand reichen Beifall mit 8 Liedern, die Reger wiederum als feinsinnigen, tief empfindenden Lyriker erscheinen ließen. — Nur einige der beinahe unzähligen Solistenkonzerte mögen hier Erwähnung finden. Alfred Reisenauer riß seine Hörer durch die wahrhaft geniale Vortragsweise zu frenetischem Beifallslärm hin, Frederic Lamond gab an seinem Beethoven-Abende wahre musikalische Erbauungsstunden, August Pierret interessierte durch manchen subjektiven Zug und pikante Vortragsweise französischer Klavierwerke und Emil Sauer — enttäuschte sehr durch rein auf technisch Aeußerliches

gerichtetes Verfahren. Leonid Kreutzer vertrat mit wechselndem Erfolge am Flügel besonders seine russischen Landsleute und die Münchner Pianistin Sigrid Sundgren-Schnéevoigt wies in ihrem Klavierspiel manche persönliche Note auf. Als bedeutende jüngere Talente erwiesen sich die Pianistinnen Erica von Binzer, Lonny Epstein und Elly Ney, unter ihnen Letztgenannte wohl die bedeutendste, der durch tiefe Auffassung, elementares innerliches Feuer und rhythmische Kraft wohl alle Zugänge zu einer wahrhaft glänzenden Laufbahn offen stehen. — Unter den hier gastierenden Geigern exzellierten Felix Berber, Jan Kubelik und Mischa Elman, ersterer durch vorwiegend musikalische, die beiden anderen durch mehr technische Qualitäten. Der Kontrabassist Kussewitzky erregte durch die technisch und musikalisch gleich hochbedeutende künstlerische Behandlung seines Instruments Erstaunen und Bewunderung. — Der hier gegebenen Liederabende ist kein Ende! Johanna Dietz sang Liszt, Helene Staegemann und Susanna Dessoir Schubert; Willy Rössel machte für Scheinpflug und Hans Buff-Gießen für Richard Strauß, Sommer, Gutheil, Krehl, Striegler, Mikorey, A. Mendelssohn und W. Berger aufs erfolgreichste Propaganda. — Zu unseren besten Chören gehört der unter Professor Hans Sitts anfeuernder Leitung stehende Leipziger Lehrergesangverein, der auch letzthin wieder Chöre von älteren und neueren Meistern in ausgezeichneter Weise vortrug. Der Riedel-Verein führte in zwei Konzerten ganz wundervoll Brahms' Requiem und Bruckners 150. Psalm und eine große Anzahl von kleineren und größeren Werken a cappella auf. Der ausgezeichnete Organist dieses Vereins, Professor Paul Homeyer, feierte kürzlich das 25jährige Jubiläum seiner stets bewährten Amtsführung und bot auch bei dieser Gelegenheit ganz hervorragende Vorträge. Der Bach-Verein gab mit ausschließlich Bachschen Werken ein Konzert „per la camera“, in dessen Verlaufe sich die Herren Jos. Pembaur, Konzertmeister Hamann, M. Schmedler und Professor Jul. Klengel namentlich auszeichneten. E. Segnitz.

Stuttgart. (Ueber die letzten Konzerte und über musikalische Kultur.) Im dritten Solistenabend der Hofkapelle hat Max Reger mit seiner Serenade für Orchester, die er selbst dirigierte, einen starken herzlichen Erfolg gehabt. Mancher Zuhörer, der Regersche Musik zum erstenmal vernahm, drückte mir sein Erstaunen darüber aus, wie schön, und gar nicht so „verworren“ sie sei. Reger kombiniert eben nicht bloß auf dem Papier, er hat ein feines Empfinden und ein zartes Gemüt; die Musik in dieser Serenade spricht zum Herzen. (Wir kommen auf das Stück zurück.) Wie fein Reger in der Tat empfindet, zeigte er weiter mit dem eigenartigen Vortrage des Klavierpartes in Bachs 5. Brandenburgischem Konzert. Reger konnte nach der Serenade unter Bravorufen der Zuhörer fünfmal erscheinen. Das sei hier ausdrücklich festgestellt. Ebenso sei ausdrücklich festgestellt, daß Georg Schnéevoigt nach der Brahms-Symphonie im 3. Kaim-Konzert unter Bravorufen dreimal erscheinen konnte. Der Empfang Schnéevoigts, der Applaus nach jedem Stück zeigten, welcher Sympathie sich der außerordentlich begabte Dirigent beim Publikum zu erfreuen hat. Das ist leider nicht im gleichen Maße bei einem Teil der hiesigen Kritik der Fall, die nicht zuletzt an den Programmen Schnéevoigts zu tadeln findet. Wenn Schnéevoigt vorgeworfen wird, daß er mit „solcher Beharrlichkeit“ die Einfuhr nordischer und nicht gerade genialer Musik betreibe, so beruht diese Behauptung auf einem tatsächlichen Irrtum. Wenn ich mich nicht ganz außerordentlich täusche, hat Schnéevoigt in seinen Konzerten nur einen einzigen Nordländer gebracht, im diesjährigen dritten Kaim-Abend Sibelius. Eine Frage von prinzipieller Bedeutung möchte ich hierbei beleuchten, die der „musikalischen Kultur“. Das Stuttgarter Musikleben wird von einem Teil der hiesigen Kritik nachgerade tyrannisiert, indem, was sie von der Musik zur Kultur zählt, in einer Weise propagiert wird, die bei jedem mündig Gewordenen schließlich Ueberdruß und Mißstimmung hervorrufen muß. Und da durch solch Beginnen gerade das Gegenteil von dem bewirkt wird, was diese Kritiker glauben, ist es an der Zeit, energisch zu protestieren. Denn auch ich und wohl alle die, in deren Namen ich zu sprechen glaube, sind keine Gegner der Komponisten an sich, sondern nur der Art und Weise, wie die Kritik sie verherrlicht. Und um so mehr muß das schaden, anstatt zu nützen, als alles, was in das aufgestellte Kulturschema nicht paßt, konsequent niedergehalten wird. So muß es zum Widerspruch herausfordern (um beim letzten Fall zu bleiben), wenn dem Kaim-Orchester und seinem Dirigenten gesagt wird, sie scheinen darauf zu verzichten, ein Publikum mit musikalischer Kultur heranzuziehen. Wir haben solche gut gemeinten Bevormundungsversuche nun gründlich satt und sind Herrn Schnéevoigt von ganzem Herzen dankbar, daß er uns auch ausländische moderne Meister vorführt. Ein Publikum, das sich erwachsen fühlt, hat ein Recht darauf, zu hören und selber darüber zu urteilen, was in der Welt vorgeht. Die großen Konzerte sollen auch ein Spiegelbild des gesamten musikalischen Lebens sein und dazu gehört unsere zeitgenössische Produktion. Ob sie dem oder jenem nicht gefällt, ist dann etwas anderes, beantwortet aber die Frage der Kultur noch lange nicht. Wie war denn auch die Sache bei dem totgeborenen Kind, der Oper „König und Marschalk“ von Heise? Ich erinnere mich, damals vernommen zu haben, daß es doch zum mindesten „lehrreich“ sei, auch die dänischen Komponisten kennen zu lernen? Was aber einem, der auf unsere Zeit bestimmt keinen Einfluß mehr hat und auf die seinige auch nicht gehabt hat, recht ist, sollte das nicht einem lebenden Komponisten gegenüber billig sein? Bringen Sie uns, Herr Schnéevoigt, weiter auch Komponisten wie Sibelius (vielleicht mit mehr für den Konzertsaal bestimmten Werken), auch mal einen Franzosen wie Debussy; oder einen Elgar, einen Nicodé: wir freuen uns, wenn wir in Stuttgart Gelegenheit bekommen, uns von der Produktion lebender Meister so zu überzeugen, wie das Publikum anderer Städte den Vorzug hat. Denken Sie daran, wie unsere Zeit es mit Recht verurteilt, daß einem Bruckner und Wolf z. B. der Weg in die Oeffentlichkeit so erschwert wurde von Leuten, die sich mit der neuen, jetzt angenommenen Kulturstufe nicht einverstanden erklären konnten. Was heißt überhaupt Kultur? Ist die Kultur Mozarts die gleiche, wie die Beethovens, sie die gleiche wie die Wagnersche? Wird unsere Kultur vom Gedanken des Beharrens getragen oder nicht vielmehr durch das παντα ῥει Nietzsches (Heraklits) charakterisiert? Und drückt nicht jede bedeutende Individualität ihre Zeit mit aus? (Womit ich mich durchaus nicht im Gegensatz zu der großartigen Schopenhauerschen Kunstlehre fühle.) Wäre es nicht angebracht, Erscheinungen wie Strauß und Reger, statt das Gerede von der dicken Instrumentation usw. fortwährend zu wiederholen, mal darauf hin zu prüfen? Kommt in ihrer Polyphonie und Harmonie ein integrierender Teil unseres modernen Empfindens etwa nicht zum eminenten Ausdruck? Und zwar nicht bloß als Erscheinung, sondern, weil Musik, als „Wesen“ der Dinge selber? Wissen wir, auf welche Zeiten eine Salome-Musik prophetisch hinweist? (Die an sich nebensächliche Szene des abgeschlagenen Hauptes lassen wir hierbei außer acht.) Genug für heute. Ich möchte mir nur noch erlauben, zu bemerken, daß ich mir nicht anmaße, den Kulturwert unserer Zeit unfehlbar beurteilen zu können. Ich weiß auch nicht, ob unsere Zeit als herrlich oder verächtlich im Buche der Geschichte eingetragen werden wird. Denn ich wandle nicht auf den Höhen absoluter Erkenntnis, sondern suche in der Epoche der Individualität den einzelnen Erscheinungen beizukommen und fühle mich eins in ihrem Ringen, das ja, weil wir alle Menschen sind, gewiß von Irrtümern nicht frei ist. Aber ich weiß es, daß wir in einer interessanten, regen Zeit leben, und vor der will ich mich auch nicht hinter den Rockzipfel der „Idealität“ verstecken, möge sie uns auch manchmal erschrecken! Ich wiederhole: es ist durchaus nötig, daß eine Hauptstadt als geistiger Mittelpunkt des Lebens der zeitgenössischen Musik den ihr gebührenden Teil in Konzert und Theater einräumt. Und wenn kein Meister von der Bedeutung der Beethoven, Bruckner, Brahms, Wagner usw. uns beschieden ist, so mache man dafür nicht die Kapellmeister verantwortlich, die für unsere Tonsetzer eintreten. Ich fühle mich den positiven Bestrebungen der betreffenden hiesigen Kritik sehr nahe, denn im andern Falle müßte ich meine Tätigkeit als Redakteur dieser Blätter verleugnen. Aber die negative Kritik, wie sie hier geübt wird, halte ich für direkt entwicklungsschädlich und warne vor Ueberschwang der Ideen! O. K.

Julius Kronberg: Präludium.
Verlag der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien. (Text siehe S. 199.)

Brüssel. Im ersten Teil dieser Saison (Oktober bis Januar) ist die Anzahl der Konzerte ziemlich bedeutend gewesen; einige daraus, die bleibende Eindrücke hinterließen, seien hier erwähnt. Endlich machte man in Brüssel die Bekanntschaft des großen Wiener Symphonikers Anton Bruckner, dessen „Neunte" in Ysayes symphonischer Gesellschaft zum erstenmal in französischem Lande aufgeführt wurde. Die Wiedergabe ließ trotz vieler Mühe und tiefer Hingabe des Orchesters an Klarheit noch zu wünschen und fand leider nur eine sehr geteilte Aufnahme. Sonst wurde auf dem Konzertboden nicht viel Neues hervorgebracht und im allgemeinen wird den Solisten zu viel Platz gemacht. Unter denjenigen, deren Vortrag mit warmem und wohlverdientem Enthusiasmus aufgenommen wurde, nenne ich besonders die Damen: Marten-Culp, Cl. Kleeberg, Marie Brema und ihre Tochter, Miß Tita Brand (Lieder- und Rezitations-Abende von wunderbarer Schönheit); die Herren van Dyck, Pugno, von Dohnanyi, Degreef und Casals (letztere zwei in der neuen, interessanten Stiftung der „Concerts Durant"). — Zwei für uns neue Kammermusikgenossenschaften, das „Trio Hambourg" und das „Petersburger Quartett" haben sich sehr gut eingeführt. — In der Oper seien von Neuaufführungen die leichte, feine „Madame Chrysanthème" von Messager erwähnt. Viel mehr Bedeutung verdient die erste französische Wiedergabe der „Trojaner" von Berlioz, die in glänzender Weise im Dezember stattfand. (Wir kommen darauf zurück. Red.) Zu „Pelléas und Mélisande" (Maeterlinck) hat Debussy eine Musik geschrieben: Traummusik für ein Traumdrama; wie leichte, klare Wolken, nur sehr leise von der Sonne beleuchtet, schwebt Debussys Musik in einem fast ständigen „Piano" über die szenische Handlung hin. Maeterlincks Drama ist Wort für Wort, darf man sagen, beibehalten worden. Eine originelle, reizende und ganz neue Wendung scheint mit dieser Musik hervorzutreten. Frl. Mary Garden (Paris) in der Titelrolle ist vorzüglich; die Inszenierung (Renaissance) prachtvoll; die Aufführung fand bei ihrer Premiere den schönsten Erfolg. Nächstens folgt die „Salome" von R. Strauß.

M. de Rüdder.

Paris. Die mit großer Neugierde erwartete erste französische Aufführung von Puccinis „Madame Butterfly" hat nun an der Pariser Opéra comique stattgefunden. Der Komponist hatte mich vor einigen Jahren um exotische Themen für dieses Werk gebeten, und so glaubte ich, daß es sich um eine exotische Oper handle. Einige Tage vor der Aufführung kam ich mit Puccini zusammen und seine Meinung von der Bühnendichtung ließ mich in der Tat auf etwas Besonderes hoffen. Um so größer aber war später unsere Enttäuschung. Die Handlung in Madame Butterfly ist so flach, so seicht, so konventionell-dramatisch, ohne die mindeste Originalität, daß sie fast wie ein bloßer Vorwand zum Komponieren im „exotischen Stile" erscheint. Und was den exotischen Stil der „Madame Butterfly" selbst anbetrifft, so ist er nicht „weit her". Puccini ließ, wie er mir sagte, außer meinen Themen, solche aus Japan (auf phonographischen Walzen) kommen. Ich muß jedoch bekennen, daß er auf solche Art sein Ziel nicht erreicht hat, meiner bescheidenen, an der Quelle geprüften Meinung nach.* Puccini sagte mir auch, er hätte mehr auf die dramatische Musik als auf das exotische Element Wert gelegt. Und so kommt denn ein Drama zustande, das in Japan spielt, von zwei Amerikanern erdacht, von Italienern gedichtet und vertont wurde! Musikalisch machen diejenigen Stellen aufs Publikum den meisten Eindruck, die stark an des Komponisten „Bohème" erinnern. Fürs hohe Drama ist Puccinis Talent nicht geeignet; er ist hingegen reizend im Intim-Melancholischen. Die Dekorationen waren in jeder Beziehung vorzüglich, weil da Leute wie Regamey mitgearbeitet haben, die das gesehen, was sie malten. Die Interpretierung ließ nichts zu wünschen übrig; Frau Carré sang die Titelrolle: Cio-cio-san, Madame Butterfly, Clément den Pinkerton, Jean Perier, berühmt durch seinen Pelléas (in Debussys Musikdrama), gab den Sharpless. Der Inhalt des Stückes ist den Lesern dieses Blattes von früher her bekannt. Die Palme für das beste exotische Musikdrama ist mit dieser Madame noch nicht vergeben — auch hoffen wir, den italienischen Komponisten in einem ihm näherstehenden Stoffe wieder zu sehen; wie es heißt, komponiert er „La Fille et le Pantin", welche Oper dem gleichnamigen Romane des berühmten französischen Schriftstellers Pierre Louys entnommen ist.

Gaston Knosp.

Petersburg. Aus der ersten Hälfte der Saison möchte ich zunächst berichten, daß die Musikalische Gesellschaft trotz ihres Charakters als kaiserliches Institut ihre Ohnmacht hat bekennen und die symphonischen Konzerte aufgeben müssen. Mit so wenig Routine, wenn auch gutem Willen und schlechten materiellen Ergebnissen ist selten eine Institution geführt worden. Weit zuversichtlicher erscheint die Initiative des Pianofortefabrikanten Schröder, der das Arrangement von sechs symphonischen Konzerten im Saale des Konservatoriums in die Hand genommen hat. Gleich das erste rechtfertigte das Vertrauen zu dem Geschick des Unternehmers. Oskar Fried aus Berlin war der Dirigent. Er hatte zunächst das Pech, 40 Minuten zu spät zu erscheinen und das Publikum dadurch zu verstimmen. Eindruckslos rauschte daher die Euryanthe-Ouvertüre vorüber. Auch das Werk des Dirigenten „Verklärte Nacht" vermochte das Auditorium nicht gleich zu erwärmen, aber sowie der zweite Gast des Abends, Frau Metzger-Froitzheim aus Hamburg, sich hören ließ, war die Situation auf dem Podium gewonnen. Die Petersburger verhalten sich gewöhnlich sehr vorsichtig zu einem Künstler, der ihnen zum ersten Male entgegentritt. Aber hier erfocht die wahre Kunst einen raschen Sieg. Das vornehme Wesen der Sängerin berührte außerordentlich sympathisch. Man fand zwar, daß sie besonders bei den russischen Komponisten (Rubinstein, Tschaikowsky) nicht genügend Temperament bekundete, doch überwogen ihre Vorzüge weit ihre etwaigen Unzulänglichkeiten und sie fand eine begeisterte Aufnahme. Den Schluß des Programms bildete Mahlers Symphonie in c moll als Novität. Das Orchester war von 70 auf 120 Mann verstärkt und jetzt entfaltete Herr Fried seine ganze schätzenswerte Kunst. Er löste alle Schönheiten der Tondichtung, alle Kontraste der mannigfachen Klangführungen aus und die ganze Leidenschaft, die in den einzelnen Bildern dieser musikalischen Dichtung ruht. Mitunter überraschte die Ungleichheit der Form und die Längen wirkten zuweilen ermüdend, aber im ganzen machte die Symphonie einen grandiosen Eindruck und erzielte einen prächtigen Erfolg. Bezeichnend dafür ist die Bemerkung eines Musikkenners: „Mahler a le diable au corps." In unserer eigenen Musikwelt vollziehen sich verschiedene Ereignisse. Der liebenswürdige Glasunow feiert sein 25jähriges Künstlerjubiläum und seine Freunde wollen ihm eine angemessene Ehrung bereiten. Siloti, Rimsky-Korsakow, Ljadow und auch Künstler aus anderen Gebieten wie Repin haben ein Komitee gebildet, das dafür sorgt, daß Teile aus allen Ballettkompositionen Glasunows an diesem Tage zur Aufführung gelangen. Ferner wird ein Symphonie-Konzert Glasunows letzte und erste Symphonie bringen. L. Auer zieht sich nun endgültig von seiner vielseitigen Wirksamkeit in Petersburg zurück. Er verabschiedete sich jüngst im Kaiserlichen Ballett, wo er unzählige Jahre Solist im Orchester war. Dieses Amt geht auf seinen Schüler Krüger über. Die Perle in der Krone seiner pädagogischen Erfolge bildet Mischa Elman und ihm, der in London lebt und Triumphe feierte, folgt auch Auer und will ebenfalls an der Themse seinen Aufenthalt nehmen. Schaljapin begibt sich im Frühjahr nach Amerika, wo er für den Besuch von 25 Städten die Summe von 200000 Franken erhält. —y.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Münchner Festspiele 1907 sind vom Prinzregenten genehmigt worden. In Aussicht genommen sind der „Ring des Nibelungen" und „Tristan und Isolde" (je viermal); „Meistersinger von Nürnberg" und „Tannhäuser" (je zweimal). Den Wagner-Opern voraus geht ein Mozart-Zyklus im Residenztheater mit „Don Giovanni", „Figaros Hochzeit", „Entführung aus dem Serail" und „Così fan tutte". Ueber die Wahl der Dirigenten und Solisten für die Festspiele ist noch nichts Näheres festgesetzt.

— Schillings' Oper „Moloch" wird nunmehr an der Wiener Hofoper vorbereitet, wo Mahler das Werk für den ursprünglich in Aussicht genommenen „Pfeifertag" von Schillings eintauschte. Die Aufführung ist für Mitte Februar in Aussicht genommen.

— Das Stuttgarter Hoftheater hat Cyrill Kistlers letzte Oper „Die Kleinstädter" angenommen und in hochherziger Weise eine namhafte Summe als Tantieme im voraus bewilligt. Hoffen wir, daß das Beispiel Nachahmung findet und Kistlers Werke der deutschen Volksoper erhalten bleiben. (Wegen Raummangels erscheint der Artikel über „Die Kleinstädter" erst in nächster Nummer. Red.)

— Im Neuen Stadttheater zu Leipzig hat am 18. Januar die sehr glücklich verlaufene Erstaufführung der komischen Oper „Das süße Gift" von A. Gorter stattgefunden und brachte dem Autor einen sehr freundlichen Erfolg ein. Die Musik ist eklektisch, zuweilen stilistisch etwas durcheinander, aber doch teils melodiös, teils auch, an humoristischen Stellen, besonders charakteristisch und realistisch gefärbt. Die Darsteller nebst Kapellmeister Porst wurden lebhaft hervorgerufen und hatten nicht wenig Verdienste am Erfolge des Werkes. E. S

— Im Hamburger Stadttheater hat neulich der Vertreter der Titelrolle im „Tannhäuser" während einer Vorstellung viermal gewechselt. Verschiedene Umstände, wie Erkrankung, veranlaßten dies Alternieren. Birrenkoven, Pennarini, Sträs und Bergheim teilten sich in die Rolle. Ganz im Stile Bayreuths darf diese Vorstellung kaum genannt werden.

— „Salome" von Richard Strauß ist in Paris für Ende April angesetzt. Die Damen Bréval (Salome) und Lucas sowie die Herren Delmas und Muratore haben die Hauptrollen. Strauß wird die erste Vorstellung in der französischen Hauptstadt dirigieren, auf deren Erfolg man gespannt sein darf.

— In den heurigen Festspielen von Béziers kommt ein lyrisches Drama in 3 Akten, Premier Glaive (Erstes Schwert) von Nepoty, Musik von Henri Rabaud, zur Aufführung. H. Castelbon de Beauxhorst, der geniale, selbstlose Gründer dieser alljährlichen Kunstspiele, der viel Geldopfer dafür brachte, ist zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden. Endlich einmal ein wohlverdientes Kreuz. kn.

— Die Oper von Monte Carlo wird im April an sieben Abenden im Berliner Opernhause gastieren. Die Truppe, unter Leitung Raoul Gunsbourgs, setzt sich zumeist aus französischen Künstlern und Künstlerinnen zusammen. Der Fürst von Monaco, der jährlich eine halbe Million für seine Oper opfert, wünscht durch Veranstaltung des Berliner Gastspiels zu einer Besserung der deutsch-französischen Beziehungen beizutragen, und er hat deshalb auch die Einnahmen der sechs ersten Gastspielabende den Armen Berlins und die Einnahmen

* Gaston Knosp hat im Auftrage der französischen Regierung musikalische Studien in exotischen Ländern betrieben und seine Erfahrungen in Artikeln der Nr. 6, 7, 8, 9 des 25. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung" niedergelegt. Red.

des siebenten Abends zur Gründung eines französischen Hospitals in Berlin bestimmt. Die Monte Carlo-Oper wird Berlioz' „Damnation de Faust" in Gunsbourgs Bühneneinrichtung, dann Boitos „Mephisto" und Verdis „Don Carlos" aufführen. Das Orchester leitet wie in Monte Carlo Léon Jehain.

— Am St. Stephanstage ist im Costanzi-Theater zu Rom nach neunjähriger Pause Wagners „Götterdämmerung" unter Kapellmeister Rodolfo Ferrari mit dem städtischen Orchester von Bologna wieder in Szene gegangen und hat, trotz starker Kürzungen und nicht einwandfreier Aufführung, einen von Akt zu Akt sich steigernden Beifall gefunden.

— Wie aus Venedig berichtet wird, komponiert Leoncavallo eine neue Oper, nach einem Libretto von Colautti: „Camicia Rossa" („Das Rothemd"). Der Patriotismus des Jahres 1866 wird darin verherrlicht; die Handlung spielt in Trient.

— Ueber den Erfolg moderner Orchesterwerke teilt man uns folgende interessante Zahlen mit: Hugo Wolfs „Italienische Serenade" ist von 115, die „Penthesilea" von 40, Regers „Sinfonietta" und „Serenade" von je 32 Symphonieorchestern bis jetzt erworben worden. Die Werke sind fast in jeder bedeutenden Musikstadt der Welt aufgeführt und vielfach wiederholt worden. Wolfs beide Orchesterwerke wurden erst nach seinem Tode durch den Verlag von Lauterbach & Kuhn in Leipzig veröffentlicht. Regers „Sinfonietta" ist ebendort vor einundeinhalb Jahren, die „Serenade" erst vor vier Monaten erschienen.

— Wir werden darauf aufmerksam gemacht, daß die Aufführung des „Bardenchors" von Richard Strauß (op. 55) in Dresden nicht die erste ist. Der Dirigent der Augsburger Liedertafel, Wilhelm Größler, hat das Werk schon im Dezember v. J. herausgebracht und damit die erste Aufführung für Süddeutschland. Die Uraufführung war in Dortmund (Lehrergesangverein). Der Chor ist auf eine Aufforderung des 7. Deutschen Sängerbundesfestes in Breslau geschrieben worden, wo er auch aufgeführt wird.

— Gustav Mahler hat seine 7. Symphonie beendet. Im „Wiener Tonkünstlerverein" soll im Herbst 1907 die Uraufführung stattfinden.

— Man schreibt uns aus Eisleben: Am 11. Januar ist hier „Judas Makkabäus" vom städtischen Singverein unter seinem neuen Dirigenten Dr. Hermann Stephani aufgeführt worden. Das Konzert gewann dadurch eine besondere Bedeutung, daß Dr. Stephani ein von ihm neubearbeitetes Textbuch (bei Siegel-Leipzig erschienen) der Musik zugrunde gelegt hatte. In etwas geänderter Reihenfolge entrollen hier die Chöre, Rezitative und Arien ein geordneteres Bild der drei Akte des großartigen Volksdramas: 1. Klage über Israels Fall und Aufraffen zum Kampf, 2. Auf der Wahlstatt, 3. Einzug des Siegers, Opfer und Dank des Volkes. Der verfrühte Siegesjubel im zweiten Akt des alten Textbuches und manche verspätete Klage sind an die richtige Stelle gerückt, manche Wiederholung gestrichen, anderes, was die Handlung nicht in wichtiger Art fördert, weggelassen, auch leichte Aenderungen der Textworte hier und da vorgenommen. Mit glücklicher Hand hat Dr. Stephani auf diese Weise einem lange empfundenen Schaden abgeholfen, der die Aufführung des mächtigen Oratoriums oft gehindert oder seine einheitliche, folgerichtig sich steigernde Wirkung geschwächt hat. Die Aufführung erregte die höchste Befriedigung. M. R.

— Durch Kabinettsorder ist dem Jägerregiment zu Pferde Nr. 1 in Posen ein von Richard Strauß komponierter Marsch als Präsentiermarsch verliehen worden mit der Maßgabe, daß nur dieses Regiment ihn spielen soll.

— Der Verein für moderne Musik in Petersburg hat unlängst einen Max Reger-Abend veranstaltet. Reger dirigierte seine Sinfonietta und die Serenade. Dem Gefeierten wurde ein silberner Lorbeerkranz überreicht.

— Das „Trio Italiano" wird in seinen Konzerten in Leipzig, Dresden und Berlin ein neues Trio von Amilcare Zanella (dem Direktor des Konservatoriums von Pesaro und Nachfolger Mascagnis) spielen.



— Beethoveniana. Herr Karl Hesse in Leipzig schreibt uns: Im Manuskripten-Katalog der Firma K. W. Hiersemann in Leipzig finden wir unter anderm das bisher für verschollen gehaltene Autograph von Beethovens Sonate op. 96 für Violine und Klavier in Partitur. Dieses vorzüglich erhaltene Originalmanuskript, ganz von Beethovens Hand (mit 42500 Mk ausgezeichnet), besitzt deshalb einen eigenartigen Wert, weil es Beethoven, entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, mit seinem vollen Namen signiert hat. Eine höchst interessante Entstehungsgeschichte dieser Sonate op. 96, bearbeitet von einer bekannten Autorität der Musikliteratur, ist dem Hiersemannschen Manuskriptkatalog beigefügt, desgleichen zwei faksimilierte Seiten der Sonate. Eine große Anzahl der deutschen Handschriftensätze sind bekanntlich nach Amerika gewandert, so kürzlich wohl auch wieder das Autograph der Beethovenschen Waldstein-Sonate (siehe Nr. 1 dieses Jahrgangs. Unsere Befürchtung ist also leider eingetroffen? Red.), das gleiche Schicksal wird dem Originalmanuskript der jetzt zum Kauf ausgebotenen Sonate op. 96 von Beethoven blühen, wenn sich nicht bald ein Käufer in Deutschland findet, der dieses wertvolle Autograph des Meisters dem Deutschtum erhalten will. — Aus dem Jahresberichte des Vereins „Beethoven-Haus" in Bonn ist zu ersehen, daß der Verein seine hochbedeutende Handschriftensammlung abermals um wichtige Stücke vermehrt hat. Es sind die „Coriolan"-Ouvertüre, das dritte Rasumoffski Quartett op. 59, die Sonate op. 28 und der Liederkreis „An die entfernte Geliebte". Die Anschaffungen erforderten einen Kostenaufwand von 12000 Mk. Davon mußten 8000 Mk. entliehen werden, da der Verein keineswegs, wie vielfach angenommen wird, über bedeutende Mittel verfügt. Das „Kyrie" und „Gloria" der „Missa solemnis" wurde in Originalschrift für den Druck mit Beethovens letzter Hand dem Verein von Frau Schoon gestiftet. Eine französische Ausgabe der Beethovenschen Symphonien wurde dem Verein von Herrn Baumeister Zengeler geschenkt.

— Zur Tantiemenfrage. Man schreibt uns: „Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht) in Berlin und die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien, haben mit Gültigkeit vom 1. Januar neuerdings einen Vertrag über ihre gegenseitige Vertretung abgeschlossen. Hiernach werden die Aufführungsrechte der deutschen Genossenschaft für Oesterreich-Ungarn durch die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien und die Aufführungsrechte der österreichischen Gesellschaft für Deutschland und die deutsche Schweiz durch die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer in Berlin vertreten. Interessenten, die geschützte Werke beider Gesellschaften aufführen wollen, können die Aufführungsgenehmigung nur von der zuständigen, einheimischen Gesellschaft erwerben."

— Ludwig Erk als Liedersammler. Nachstehender interessanter, unveröffentlichter Brief, der uns vom Verfasser unseres Gedenkblattes in voriger Nummer freundlich zur Verfügung gestellt wird, möge zeigen, mit welcher Sorgfalt der Liedforscher an seine Arbeit herantrat. Der Brief ist an den Lehrer und Komponisten C. A. Kern in Schlitz gerichtet. Die geschäftlichen Mitteilungen sind fortgelassen, die Orthographie ist nach der heute gebräuchlichen geändert. Im übrigen lautet das Original:

Berlin, 30. Juni 71.

Hochgeehrtester Herr!

Entschuldigen Sie bestens, wenn ich erst heute — mit Beginn meiner Ferien — mit einigen Worten auf Ihr wertes Schreiben an Sie herantrete. Die vielen amtlichen und außeramtlichen Arbeiten, welche mir die letzte Zeit gebracht hatte, sind von solcher Ausdehnung, daß meine Kraft nicht ausreicht, sie alle auf der Stelle erledigen zu können. — — — Von meinem Liederhort lege ich Ihnen das Inhaltsverzeichnis — worin Sie einzelne Lieder mit Bleistift angestrichen vorfinden werden. Das sind näml. alles Volkslieder, die noch nicht zur Vollständ. Abrundung gelangt sind und die ich gerne nochmals (und. wenn's mögl. wäre noch mehrmals) in andern Gegenden Deutschlands — namentl. in Ihrem an Liedern reichen Oberhessen aufgenommen sehen möchte. Viell. könnten Sie die dortigen Lehrer zur Aufzeichnung der Texte und Melodien ermuntern? Sie würden aber die Lieder nur nach der mündlichen Tradition — ja nicht nach Drucken der Neuzeit — aufzeichnen müssen, wenn meinen Zwecken damit gedient sein sollte. Es macht ganz und gar nichts aus, wenn Sie auch die Lieder nur fragmentarisch (der Mel. und dem Texte nach) bekommen sollten; denn das Ergänzen ist leicht möglich, wenn man von ein u. demf. Liede noch mehr als eine Lesart in Vorrat hat, was bei mir meist der Fall ist. Auch für jedes andere Lied, was Sie mir mitteilen wollten, würde ich Ihnen zu großem Danke verpflichtet sein. Augenblicklich bin ich damit beschäftigt, die Volksliedchen der Kinder druckfertig zu machen, darunter zähle ich die im Volksmunde kursierenden vielen Ammenliedchen (Schlaf, Kindlein schlaf — die Abzählsprüche zu den Spielen der Kinder und die Spiele selbst mit Melodieen) — die Ringelreihen (Ringel — reihe 2c) — die Reiterliedchen (Troß, troß, trill) — die Liedchen auf den Storch (Storch, Storch, Steine) — auf die Schwalbe (Als ich fortzog 2c.); auch die übrigen Tierchen, womit das Kind spielt (Lämmchen, Kätzchen, Weihe, Rabe 2c.). Auch Rätsel in poet. Form — kleine Geschichtchen, vom Birnschütteln — Predigtliedchen (Hier steh ich auf der Kanzel 2c) — Kindergebetchen — Kinder-Tänze 2c. sind mir erwünscht — aber alles haarklein so wie das Volk spricht (also auch Mundartliches) aufzunehmen. Es sollte mir lieb sein, wenn Sie mir wenigstens das eine oder das andere von dieser Art Liedchen mitteilen könnten. Kinder sind sehr leicht zu gewinnen, solche Lieder aufzuschreiben und von ihren Eltern, von Großmüttern besonders (die ein gutes Gedächtnis haben) zu erbitten.

Ich werde übermorgen auf 8 Tage nach dem Harze reisen — und zwar mit der Hälfte der Mitglieder meines Männergesangvereins (also mit 50—60 Mitgliedern). Nach dieser Reise werde ich dann wieder in Berlin sein.

Seien Sie herzlich gegrüßt und entschuldigen Sie gütigst mein Durcheinander. Ihr Sie hochschätzender

L. Erk.

— Erk-Feier. Die von Erk in Berlin gegründeten Vereine, der Erksche Männergesangverein und der Erksche Verein für gemischten Chor, haben den 100jährigen Geburtstag des toten Liedermeisters durch eine Gedächtnisfeier am Grabe des Entschlafenen auf dem Elisabeth-Kirchhofe in der Ackerstraße am 6. Januar und am 7. unter Mitwirkung eines Kinderchores eine Erinnerungsfeier in der Philharmonie begangen. — An dem Grabdenkmal Ludwig Erks ist die Inschrift erneuert worden. Sie verzeichnet nur seinen Geburts- und Todestag. Auf der Vorderseite des Denkmals sieht man das in weißem Marmor ausgeführte Medaillonbild des Verewigten.

— Von den Theatern. Direktor Pulfi in Berlin hat die Genehmigung zum Bau eines „Neuen Operettentheaters" erhalten, das am Schiffbauerdamm zu stehen kommen soll. Mit dem Bau soll sofort begonnen und das Theater schon zum 1. Oktober eröffnet werden. — Hoffentlich werden dann auch die guten neuen Operetten komponiert.

— Der „Joseph Reiter-Verein", der vor mehreren Jahren in Wien gegründet wurde, wirbt aufs neue um Mitglieder und ladet „alle Freunde echt deutscher Kunst, welche noch nicht dem Vereine angehören", zum Beitritt ein. Der Mitgliedsbeitrag beträgt im Jahre mindestens 2 Kronen, höchstens 20 Kronen. Der Verein beabsichtigt, für seine Mitglieder von nun an im Jahre ein oder zwei Konzerte zu veranstalten, in welchen Reitersche Tondichtungen zum Vortrag gelangen. Anfang Dezember soll Reiters „Requiem" unter der Leitung des Komponisten aufgeführt werden.

— Oskar Wilde macht als Operndichter sein Glück. Von der Verarbeitung Wildescher Stoffe zu Operntexten durch den ungarischen Komponisten Imre Kalman haben wir schon berichtet. Ihm folgt, wie die Zeitungen melden, Giacomo Puccini, der das Schauspiel „Eine florentinische Tragödie" zu einem Musikdrama umgestalten will. Daß der glänzenden Spur der Salome andere Komponisten folgen würden, war vorauszusehen, und wir möchten niemanden einen Vorwurf daraus machen, daß er sich lieber ein gutes als ein schlechtes Textbuch wählt.

— Musikblätter. Mit dem am 15. Januar erfolgten Wiedererscheinen der alten „Rigaschen Zeitung" treten als zweimal im Monat erscheinende Beilage die „Baltischen Blätter für Musik" unter Redaktion von Carl Waack-Riga in P. Neldners Verlag ins Leben.

— Von den Konservatorien. Die Konservatorien zu Leipzig und Stuttgart zeigen im Anzeigenteil der heutigen Nummer ihr Sommersemester an, worauf wir Interessenten verweisen.

— Preisausschreiben. Der Kompositionspreis der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wird am 16. Dezember 1907, dem Geburtstage Beethovens, im Betrage von 2000 Kronen für die beste Komposition auf dem Gebiete der Oper, des Oratoriums, der Kantate, der Symphonie, des Konzertes und der Sonate verliehen. Als Schlußtermin für die an die Direktion der Gesellschaft der Musikfreunde zu richtende Einreichung der Konkurrenzwerke hat der 15. September 1907 zu gelten. Zur Bewerbung sind alle Tonsetzer berechtigt, die — gleichviel in welchem Fache — dem Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien angehören oder innerhalb der dem Tage der Ausschreibung vorangegangenen 10 Jahre angehört haben. Die näheren Bestimmungen sind auf briefliches Ersuchen von der Kanzlei der Gesellschaft der Musikfreunde zu erhalten.

— Präludium. Unsere Abbildung auf Seite 197 gibt die Reproduktion eines Bildes von Julius Kronberg. Die im Original vortrefflich ausgeführte Heliogravüre hat eine Bildfläche (ohne Karton) von 66:55 cm, ist also als Wandbild und Zimmerschmuck gedacht. Herausgegeben ist die Heliogravüre von dem auch unsern Lesern best bekannten Verlag der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien", VI Luftbadgasse 17, an den wir Interessenten verweisen.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen. Die französische Regierung hat dem Direktor des Hamburger Stadttheaters, Hofrat Bachur, die Palmen der Ehrenlegion verliehen. — Der Dresdner Pianist und Musikschriftsteller Eduard Reuß ist vom Herzog von Koburg zum Professor ernannt worden.

— Nach Wiener Blättermeldungen erhält sich in künstlerischen Kreisen die Nachricht mit besonderem Nachdruck, Gustav Mahler werde demnächst seine Entlassung als Direktor der Wiener Hofoper einreichen. (Uns ist davon nichts bekannt. Red.)

— Wilhelm Kienzl, der Komponist des „Evangelmanns", hat in Graz am 17. Januar seinen 50. Geburtstag gefeiert.

— Zur Besetzung der Direktorenstelle der Pariser Oper schreibt man uns aus Paris: Nach langem Hin- und Herzögern, nach manchen Projekten und Unterredungen ist endlich die für Paris besonders, aber für die französische Musikkunst im allgemeinen wichtige Frage der Operndirektion gelöst: Messager und Broussan sind nun, vom Jahre 1908 an, für sieben Jahre Meister unserer ersten Bühne. Messager, der bekannte tüchtige Musiker und reizvolle Komponist von feinem Geschmacke, hat das Covent Garden von London geleitet, wo er sich die besondere Sympathie der Society errang. Broussan hat in Frankreich großen Provinzbühnen wie Toulon, Lyon ꝛc. vorgestanden. In den Musikerkreisen hätte man lieber Herrn Carré zum Operndirektor gewünscht, doch wollte letzterer gewisse Klauseln behufs Gründung eines Théâtre-Lyrique nicht akzeptieren und verzichtete in den letzten Tagen auf die Große Oper. Leider geht aus der ganzen Umwälzung die für die jungen Komponisten so wichtige Frage des Théâtre-Lyrique, wie schon oft, wieder ungelöst hervor.

— Otto Neitzel hat zurzeit in Amerika sowohl als Pianist wie als Musikkenner und geistvoller musikalischer Erläuterer große Erfolge. Er gibt Konzerte und hält anderseits Vorträge über Straußens „Salome". Die Kritik preist ihn stellenweise in geradezu überschwenglichen Ausdrucksformen.

— Dr. Viktor Lederer übersiedelt demnächst nach Wien. Der durch sein großes Werk „Ueber Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst" bekannt gewordene Schriftsteller übernimmt dort die Chefredaktion der „Musikliterarischen Blätter". (Dr. Lederer gehört zu unsern ständigen Mitarbeitern. Red.)

— Kapellmeister August Richard, der seit beinahe sieben Jahren an der Weimarer Hofbühne tätig ist, wird mit Abschluß der Spielzeit von seiner bisherigen Stellung zurücktreten und seinen Wohnsitz zunächst voraussichtlich nach Wien verlegen, um sich dort ganz nur der Vollendung eigener Arbeiten auf musikalischem wie literarischem Gebiet zu widmen. (August Richard ist den Lesern der „Neuen Musik-Zeitung" kein Unbekannter. Red.)

— Der Kapellmeister an den vereinigten Stadttheatern Essen-Dortmund, Leopold Reichwein, soll ab 1. September 1907 den ersten Dirigentenposten am Mannheimer Hoftheater übernehmen.

— Ein neues Wunderkind, die kleine Violinspielerin Vivien Chartres, hat in Turin sieben ausverkaufte Konzerte mit immer sich steigerndem Beifall gegeben und auch der Königin-Witwe Marguerita einige Stunden lang privatim vorgespielt.

— Der frühere langjährige Generalintendant der Hoftheater in München und Intendant der Hofmusik, Karl Freiherr v. Perfall, ist im Alter von 83 Jahren gestorben. Auf seine Tätigkeit näher, vor allem kritisch, einzugehen, ist hier heute nicht der Ort, wir möchten vielmehr im Anschluß an frühere Berichte nur kurz einige allgemeine Daten ins Gedächtnis zurückrufen. Perfall trat als Mann von etwa 40 Jahren an die Spitze des Münchner Bühnenlebens, zu einer Zeit, da König Ludwig II. München die Führung in der Wagnerschen Kunst überwies. Er hatte somit das Glück, in einer der bedeutendsten und auch interessantesten Epochen der Theatergeschichte als Intendant einer großen Bühne vorzustehen. Ob er das immer als Glück empfunden hat, sei heute, wie gesagt, nicht weiter erörtert. Seinen Erfolgen als Neugestalter der Münchner und Würzburger Hochschulen verdankte er die Berufung an die Hoftheater. Einen Erfolg, der seinen Namen vielleicht am weitesten trug, errang Perfall mit der Schaffung der sogenannten Shakespeare-Bühne (1887). Musikalisch war der einstige Jurist tätig als Leiter der Münchner Liedertafel und des von ihm gegründeten Oratorienvereins. Lieder und Opern, von denen „Junker Heinz" bekannter geworden ist, die Chorwerke „Dornröschen", „Undine", „Rübezahl" und einige Festspielmusiken bezeichnen den Weg des Komponisten Perfall. Nicht lange ist es her, daß er den Posten eines Intendanten der Hofmusik, den er 43 Jahre innehatte, niederlegte. Die neueste Wendung der Musik fand ihn ihm noch weniger Gnade, als die der vorausgehenden Epochen. Oskar Merz teilt in den „Münchn. Neuest. Nachr." mit, daß Perfall z. B. Richard Strauß schlechtweg als musikalischen Anarchisten bezeichnet hat, zu dessen Beförderung in eine königliche Uniform (als Hofkapellmeister) er als Intendant niemals die Hand bieten werde. Wie es nun aber so geht, ist das Leben auch über Herrn v. Perfall hinweggeschritten, wodurch seine tatsächlichen Verdienste jedoch nicht geschmälert werden sollen.

— Die Eigentümerin des Musikverlags Bartholf Senff und der „Signale", Fräulein Maria Senff, ist in Berlin gestorben.

— In Koblenz ist plötzlich Karl Mand, der Inhaber der bekannten Pianofortefabrik, gestorben.

— Der bekannte Arzt und Philosoph Paul Möbius ist in Leipzig nach schwerem Leiden gestorben. Uns interessiert er durch seine Schrift über Robert Schumanns Krankheit, die in der Schumann-Nummer (19 des vorigen Jahrgangs) der „Neuen Musik-Zeitung" besprochen worden ist.

— In Graz ist nach längerer Krankheit der Musikdirektor, Komponist und Musikschriftsteller Adolf Doppler im 57. Lebensjahre gestorben. Er war ein geborener Grazer, Schüler von Dr. Mayer (Remy) und gründete 1878 in seiner Vaterstadt eine Musikschule, die 1902 ihr silbernes Jubiläum begehen konnte.

— In Stuttgart ist im schönen Alter von 23 Jahren die Sängerin Fräulein Else Benk nach kurzer Krankheit gestorben. Mit ihrer Schwester Marie Benk (Alt) zeichnete sie sich vor allem im Duettgesang aus, der die beiden jugendfrischen, reinen Stimmen ganz ausgezeichnet vereinigte, so daß ihre Leistungen auch außerhalb Stuttgarts, wie in einem Konzert des Dürer-Bundes in Prag, Erfolg errangen. Im Sologesang (Sopran) hatte sich Else Benk in letzter Zeit ebenfalls sehr vervollkommnet und sie gefiel nicht minder durch ihre anspruchslose Art und ihre musikalische Begabung. Der Tod des liebenswürdigen jungen Mädchens, das zu schönen Hoffnungen berechtigte, erregt in Stuttgart um so mehr Teilnahme, als erst vor nicht langer Zeit eine erwachsene Schwester der Sängerin aus dem Leben geschieden ist.

Schluß der Redaktion am 19. Januar, Ausgabe dieser Nummer am 31. Januar, der nächsten Nummer am 14. Februar.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. Nr. 9.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Anzeigen die viergespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pf. (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger“ 50 Pf.). Alleinige Annahme von Anzeigen bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen sämtlichen Filialen.



— Musiker, die an 500 Orten gleichzeitig spielen. Man schreibt uns: Gar manches Wunder hat uns die Neuzeit auf dem Gebiete der Elektrizität schon gebracht. Eines der neuesten dieser Wunder ist die Erfindung eines Amerikaners, Dr. Thaddeus Cahill. Sie zeigt, daß die Elektrizität nicht nur für die Reproduktion von Musik, sondern selbst für die Produktion von Musik anwendbar ist, und zwar von Musik, die höchsten künstlerischen Anforderungen gerecht zu werden vermag. Der Erfinder behauptet, daß es ebenso leicht sei, Musik an dem andern Ende eines 50 englische Meilen langen Drahtes hervorzubringen, wie eine Nachricht durch den Draht zu vermitteln. Vor der Tastatur des Apparates sitzt der Vortragende, der die Tasten sanft niederdrückt. Sofort wird dann die Musik viele Meilen weit fortgetragen. Durch den Druck auf die Tasten werden nämlich in einem Draht eine Schwingung oder eine Reihe von Schwingungen erzeugt, die sich in Luftschwingungen oder hörbare Musik umwandeln, sobald sie die Membran eines Telephon-Hörrohres erreichen. Diese Vibrationen bedeuten die Noten und Töne und sausen durch den Draht dahin, sobald sie freigelassen werden. Der ausführende Spieler ist sich der Musik, die er hervorbringt, nur bewußt, es ist nicht unbedingt notwendig, daß er sie auch hört. Er braucht auch nichts von dem mechanischen Prozeß, den er durch den Druck seiner Finger auf die Tasten in Tätigkeit bringt, zu verstehen. Und doch sind die elektrischen Vibrationen unter seinen Fingern lenkbar und wirken augenblicklich. Nach Belieben bringt er die verschiedensten Arten von Vibrationen hervor, um in weiter Ferne gerade den Ton zu erzeugen, den er wünscht. Nur die über eine gründliche Kenntnis auf dem Gebiete der Elektrizität verfügen, vermögen sich ein genaues Bild von den Vorgängen in dem Dr. Cahillschen Laboratorium zu machen und den inneren Mechanismus zu verstehen. — Um nun diese elektrische Musik auszuführen, ist es nötig, daß der Vortragende Kenntnis im Klavierspiel besitzt, vor allem aber, daß er ein gründlicher Musiker ist. Das Instrument ist so empfindlich, daß die Zuhörer an dem anderen, meilenweit entfernten Ende des Drahtes in der Lage sind, den Unterschied in dem Anschlag der Vortragenden zu entdecken. Ein d'Albert könnte eine zehn Meilen entfernte Zuhörerschaft ebenso ergötzen, als wenn die Lauschenden in dem Konzertsaal in unmittelbarer Nähe des Musikers wären. Die Tastatur besteht, wie bei der Orgel, aus zwei Klaviaturen, einer Reihe von Klappen zur Regulierung der Harmonien und einigen anderen Vorrichtungen. Das Instrument selbst besitzt aber keine Saiten, keine Pfeifen und keine Rohrflöten, vielmehr ist alles elektrisch. Die Erfindung steht heute auch keineswegs mehr im bloßen Experimentierstadium, sondern der erste Apparat ist bereits zur geschäftlichen Ausnutzung aufgestellt. Der zweite ist im Bau begriffen und soll in New York placiert werden, wo eine „Zentralstation für Abgabe von Musik“ errichtet werden soll. Das bereits fertiggestellte Instrument ist ein massiver Apparat von Metall und Drähten. Es wiegt mehr als 200 Tonnen und kostet 800000 Mk. 145 Wechselstromerzeuger sind in 8 Sektionen gruppiert und das Schaltbrett, das nahezu 2000 Umschalter besitzt, ist in zehn Sektionen eingeteilt. Bei den durch den Erfinder von seinem Laboratorium aus angestellten Versuchen wurde Musik erfolgreich 70 Meilen entfernt „gedrahtet“. In einem eine Meile entfernt gelegenen Hotel, wo zwei Hörrohre installiert worden waren, wurde von der Zentralstation aus ein großer Ballsaal mit Musik erfüllt. Es ist dabei nichts von dem dem Grammophon eigenen rauhen Geräusch und der Unfeinheit des Tones zu vernehmen. Der Ton ist rein, klar, abgerundet und voll, und durch die Natur des Mechanismus ist das Instrument ständig rein gestimmt. Die Möglichkeiten dieses neuen Instruments sind in der Tat fast unbeschränkt, denn es produziert nicht nur die Töne von fast allen Orchesterinstrumenten, sondern bringt auch Töne hervor, die bisher nie gehört worden sind. Die Töne der verschiedenen Orchesterinstrumente werden durch eine Mischung des Grundtones mit einem oder mehreren Obertönen in dem erforderlichen Verhältnis erzielt. Als letzten Triumph kann der Musiker die Obertöne derart kombinieren, daß er musikalische Klangfarben zu produzieren in der Lage ist, die bisher unbekannt waren. — Die wichtigste kommerzielle Eigenheit des Instruments ist die, daß die elektrische Musik gleichzeitig an Hunderten von Plätzen viele Meilen entfernt mit ebenso großer Tonfülle gehört zu werden vermag, als wenn an jedem Ort ein Orchester seine Weisen erschallen ließe, und der Plan des Erfinders geht dahin, sein System in Theatern, Konzertsälen, Restaurants, Hotels 2c. einzuführen. Er hofft, daß es später in ausgedehnten privaten Gebrauch kommen wird. Zu jeder Stunde, Tag und Nacht, wird von der Zentralstation aus Musik „abgegeben“. Man kann sich mit Musik schlafen legen und mit Musik aufstehen, kann seinen Gästen zur Tafel mit Orchestermusik aufwarten und sie am Abend zum Tanze laden. Die Musik ist immer „vorrätig“. Ein einfacher Druck auf den Knopf genügt. Auf alle Fälle ist die Erfindung echt amerikanisch (jawohl, und Bellamy ist um ein Erkleckliches früher Tatsache geworden als im Jahre 2000. Red.). — — —

— Fiorentino als Kritiker. Fiorentino, der seinerzeit (1850) so gefürchtete Kritiker des „Constitutionel“ in Paris, äußerte einst einem Bekannten gegenüber, als dieser das Gespräch auf die Bestechlichkeit der Kritiker brachte: „Was ist Bestechlichkeit?! — wenn so ein pauvre diable von Sänger eine Einnahme von 500 Franken an einem Abend macht und ich ihm durch meine Feder gegen Ueberlassung der Hälfte zu 5000 Franken verhelfe, so ist das ein reelles Geschäft, dessen ich mich nicht zu schämen brauche.“ — Bei solchen Grundsätzen war es nicht zu verwundern, daß Fiorentino 1½ Millionen Franken hinterließ. R. W.-F.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 9 bringt an erster Stelle ein Klavierstück von Professor Otto Dorn: „Verstohlenes Tänzchen“. Wie der Titel, so das Stück, und zur Karnevalszeit, wo alles fidel und ausgelassen ist, wollte auch die „Musik-Zeitung“ nicht zurückstehen und ein Tänzchen in der Beilage bringen, wenn auch nur ganz verstohlen. Nun, wir glauben trotzdem, daß das feine Stücklein sich sehen lassen kann. Otto Dorn in Wiesbaden ist langjähriger Mitarbeiter unseres Blattes, von seinem jüngsten erfreulichen Bühnenerfolg in Kassel haben wir unsern Lesern berichtet. An zweiter Stelle steht ein Lied „Ausfahrt“, Text von Viktor v. Scheffel, komponiert von Edwin Grohmann. Ein schlichtes, frisches Lied, wie es einem aus dem Herzen kommt, ohne Künstelei und schwungvoll. Der Komponist ist den älteren Lesern der „Neuen Musik-Zeitung“ nicht ganz unbekannt. Nr. 1 und 20 des 20. Jahrgangs, Nr. 3 des 22. Jahrgangs haben Lieder von ihm gebracht. Wir werden noch mehrere Kompositionen Grohmanns veröffentlichen und dabei auf die Person des Tonsetzers mit einigen Worten zurückkommen.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 17. Januar.)

Promovierung. Um auf deutschen Universitäten immatrikuliert werden zu können, müßte die Dame das Maturitäts-(Abiturienten-)examen bestanden haben. Dann erst kann sie den Dr. phil. machen. Die musikalische Vorbildung kommt für die Aufnahme an der Universität nicht in Betracht. Was sie vielleicht erreichen könnte, wäre die Zulassung als „Hörerin" an einer technischen Hochschule. Wenden Sie sich mit Bezug auf uns an Professor Dr. Wilibald Nagel in Darmstadt.

Protestantischer Pfarrer, B. Verbindlichen Dank für Ihr Schreiben. Wenn Sie die Modernen eifrig studieren und ihnen, wie Wagner es fordert, mit Liebe entgegen kommen, werden Sie auch hier viel Tüchtiges, Ausgezeichnetes neben Uebertriebenem finden. Des sind wir gewiß.

Joseph Bl., Mainz. Was Sie tun sollen? Schreiben und üben, bis Sie die nötige Geläufigkeit erlangt haben. Es ist nicht so schwer, die Regeln der Tonsatzlehre inne zu haben; man kann auch ihren inneren Grund verstehen und begreifen, warum, was dem Meister schickt, noch nicht für den Schüler zu gelten braucht. Und wenn man dann selber etwas komponieren will, fehlt's trotzdem hinten und vorn. Fleiß, Uebung werden hier das Fehlende ergänzen, je nach Begabung und Talent. Wenn Sie die Klassiker spielen, machen Sie sich stets die Akkorde klar; nehmen Sie eine Beethovensche Melodie, die Sie längere Zeit nicht mehr angesehen hatten, und versuchen Sie sie selber zu harmonisieren. Der Vergleich wird Ihnen dann viel sagen. Uebung macht eben auch hier den Meister. Ueber die andern Fragen wird Ihnen in nächster Zeit Auskunft werden.

B., Bergamo. César Franck genießt in Deutschland als Komponist selbstverständlich gebührende Achtung. Wenn Sie das Stück schön finden, was hören Sie auf die andern? Wieviel besser sähe es in der Kunst aus, wenn jeder aus dem Publikum stets seine Empfindungen frei und offen äußerte, statt auf die Nachbarn, die „Kunstverständigen" zu schielen. Das Publikum hat sich noch lange nicht als der schlechteste Anwalt der Künstler erwiesen. Und wenn die andern bei Franck von Dissonanzen, Chromatismen usw. reden, so lassen Sie ihnen ihr Vergnügen. Wenn es stets nach „den andern" gegangen wäre, so stünden wir heute etwa vor Beethoven, dessen op. 59 (die drei Rasumowski-Quartette) sich solcher Anerkennung erfreute, daß Zeitgenossen auf den unschuldigen Notenbüchern mit den Füßen





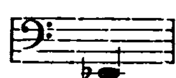






herumtrampelten, um so den Geist umzubringen. Wenn als Laie Ihr Herz spricht, so hören Sie ihm zu und nicht auf die „Chromatismen" der andern. Dabei werden Sie nicht schlecht fahren.

Posaune-Berlioz. Wir wissen es im Augenblick auch nicht, wen Berlioz meint. Es handelt sich um das



der Tenorposaune, das nach Berlioz ein zeitgenössischer, hervorragender Orchester-Komponist zu Anfang eines seiner Werke gesetzt hat, trotzdem der Ton auf dem Instrument fehlt (S. 137 der Instrumentationslehre). Die Sache ist schließlich nicht uninteressant. Kann uns einer unserer Leser Auskunft geben, welches Werk gemeint ist?

K. Rothenbach. Als Antiquariate für Musikalien empfehlen wir Ihnen die von P. Pabst in Leipzig und C. F. Schmidt in Heilbronn a. N.

Musikdirektor M. Wir danken Ihnen für Ihre Anregung. So einfach aber ist die Sache nicht. Sonst hätte sie eine der Zeitschriften längst durchgeführt. Wir wollen die Sache weiter verfolgen. Lückenlos halten wir sie für nicht durchführbar. In der „Neuen Musik-Zeitung" sind Stellen genug ausgeschrieben.

K. T., Teplitz-Schönau. Zitherschulen sind zu empfehlen von Umlauf, Enslein, Huber, Kobelt, Kollmaneck, Paschinger, Praschinger. Das Nähere, Preis und Verlag, erfahren Sie bei Ihrem Musikalienhändler.

Ing. M. Warum technische Erfinder für ihren Schutz viel Geld zahlen müssen, während musikalische Kompositionen den Schutz umsonst haben? Wenden Sie sich bitte an den Deutschen Reichstag. Ihr anderer Vorschlag ist nicht durchführbar. Sie würden gerade den mittellosen Künstlern — und die meisten fahren nicht auf Gummirädern — das Emporkommen erschweren, wenn Sie ihnen Summen für Urheberschutz abverlangten. Und in der Kunst entscheidet nicht die Geldfrage — wenigstens nicht in bezug auf das tatsächliche Talent.

G. P. 1. Fragen, wie „Welches Klavierkonzert von Beethoven gilt als das beste, welches von Mozart?" können wir leider nicht beantworten. Wir wollen uns nicht mit jenen auf eine Stufe stellen, die Preisausschreiben veranstalten mit der Frage: „Welches ist Ihr Lieblingsdichter?" 2. Daß Operettenpartituren fast nur an Theater verabfolgt werden, ist richtig. Wir können Ihnen keinen andern Rat geben, als sich mit Theaterdirektionen in Verbindung zu setzen und die

Partituren unter gewissen Bedingungen zu leihen zu suchen. 3. Ist noch nicht bestimmt.

Lehrer G. B. Daß in Ihnen künstlerische Ideen drängen und Sie erfüllen, geht aus Ihrem Schreiben deutlich hervor. Leider teilen Sie die völlige Weltfremdheit mit vielen Musikern. Bleiben Sie um Gottes willen bei Ihrem Beruf, einem der idealsten, wenn auch schwersten, den wir uns vorstellen können. Unter diesen Umständen wollen Sie Musiker werden, Ihre gesicherte Existenz aufgeben? Ihre Pläne sind phantastisch, Sie würden überall die schlimmsten Enttäuschungen erleben. Der Wunsch, Musiker zu werden, zeugt natürlich von einer gewissen Veranlagung zur Kunst, aber ob diese an sich heute für den Beruf ausreicht, das ist eine ganz andere Frage. Dienen Sie als Erzieher des Kindes daneben treu und ehrlich der Frau Musika, und Sie sind bei der Verteilung der Welt nicht leer ausgegangen. Ihr Vorhaben ist so gut wie aussichtslos. 2. Wir glauben, daß die Werke über Mozart genügen. Otto Jahns große Biographie würde Ihnen natürlich die wertvollsten Dienste leisten. 3. Auswahl: Hugo Wolfs Lieder nach verschiedenen Dichtern (Peters). 4. Als Uebersicht empfehlen wir Ihnen Riemanns Katechismus der Musikgeschichte.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 17. Januar.)

B. F. R. Warum das wildschöne Heidekind in düstere Mollakkorde einhüllen? Mehrere rhythmische Stockungen hemmen den Fluß des Satzes, wie z. B. bei „Königssohn", wo Sie der letzten betonten Silbe denselben Akkord geben, wie der vorangehenden unbetonten, ebenso bei „das hatte" und beim Uebergang in den letzten Takt. Fehlerhafte Quintenparallelen sind bei „brausendes Leben", „stolze Herzogin". Die Auffassung ist gut. Fördern Sie Ihr hübsches Talent durch einige Betrachtung unserer Tonsatzlehre.

G. L. W. Wie der Odem weht, die Augen schweifen, wie Sie im Meer der unsichtbaren Gedankenwelt alles verbergen, was der geneigte Leser wissen möchte, das ist mit ziemlicher Gewandtheit dargestellt. Daß Sie im zweiten Lied auf allen Stationen des Quintenzirkels einbrechen, ist strafwidrig; strafmildernd wirkt das „unbewußte Verlangen". Wir wünschen Ihrer Autodidaxie weiteren guten Erfolg.

Anfänger. Sie geben, was Sie besitzen und sonst keinen Deut mehr. In der Bescheidenheit liegt Ihre Stärke. Fahren Sie so fort.

L. D–ck, U–bach. Der frisch angefaßte Psalm leidet in der Folge an unlogischen Harmonieverbindungen. Bei „um seines Namens willen" findet eine völlige Entgleisung statt. Bernhard Klein machte sich seine Aufgabe viel leichter und darum hat auch seine Motette mit demselben Text bleibenden Wert.

P–sot. Der Baßcharakter ist durch Ihre breitflüssigen, empfindungsreichen Melodien bestens berücksichtigt. Eine lobenswertere Haltung beginnt auch die Begleitung anzunehmen.

L. Fritz. Ein fleißiger Tonsetzer, dem die Geheimnisse der chromatischen Welt noch nicht völlig erschlossen sind. Auch über enharmonische Verhältnisse sind Sie noch im unklaren (siehe „Fahrend Kind"). Arbeiten Sie mit dem erreichten satztechnischen Besitz vorerst noch in bescheidenem Rahmen (vergl. „Rehaugen"), dann wird die holde Muse auch das Gedeihen dazu geben. Begabung ist da.

E. A. Praktisches Geschick verbindet sich bei Ihnen mit unverdorbenem Empfinden. Vernichten Sie „Herbstklage". So schlimm sieht's in dieser Welt denn doch nicht aus, als wie Sie mit dem Dichter tun. Warum immer nur welkes Laub und welkes Hoffen? Für den Einklang ist Ihr vierstimmiger Kanon nicht ganz günstig geprägt, sonst gut.

Kr. L–pold. W. Die eingehende poetische Kommentation, die Sie Ihrem gefälligen Ständchen widmen, berechtigt zu der Annahme, daß Sie noch Feineres, Tieferes, Wertvolleres fertig bringen.

Ferd. F. Beide Chorsätze im Satz gut. Die garstige Stelle auf „Rosen" in „Auf dem Teich" haben wir etwas gemildert. Etwas Verbrauchtes, Alltägliches, Handwerksmäßiges haftet den Liedern an, was Sie bei einiger Selbstkritik — Sie vergucken sich ja nicht so leicht wie viele andere in Ihre eigenen Kinder — gewiß selbst auch zugeben werden.

Rätsel.

Es wird seit frühen Zeiten
Mein erstes Paar verehrt,
Und nie wird man bestreiten,
Ihm seinen hohen Wert.

Die dritte Silbe nennet,
Die Kron' für manche Müh;
Was das Geschick getrennt,
Vereint wird es durch sie.

Das Ganze, viel gefeiert
Im deutschen Land heut blüht,
Hat manchmal uns entschleiert
Die Kraft im deutschen Lied.

Auflösung des Rätsels in Nr. 7:
Krieg — Grieg.

Richtige Lösungen sandten ein: Max Böhm, Teplitz. A. Weber, Saaralben. Heinrich Koch, Münster i. W. Fr. Schöllhammer, Sheffield. Georg Höcker, Wittstock. Emil Vogel, Ulm. Hans Habert, Gmunden. Franz Lovensosse, Münstereifel. E. Grimm, Hof Kreien b. Lübz. Alma Groth, Rendsburg.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Betrachtung über die geplante Choral-Reform der evangelischen Kirche in Württemberg.*

Von **M. Koch**, Kgl. Musikdirektor in Stuttgart.

Wir Schwaben sitzen im Herzen Europas, eingebettet zwischen Tannen und Buchen, die wie Märchenaugen von besonnten Höhen in Gründe voll blühenden Lebens niederblicken. Aus diesem Herzen ergoß sich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts ein herrlicher Liederstrom in die deutschen Lande. Schwäbische Milde vermählte sich mit märkischer Spröde: es entstand der gute deutsche Klang. Ueberall, wo die teutonische Kraft hinkommt und wirken will, da ziehen wie liebliche Boten die deutschen Klänge, Volks- und Kunstklänge, mit und weben und knüpfen von Land zu Land, von Rasse zu Rasse ein Band wahrer Menschlichkeit.

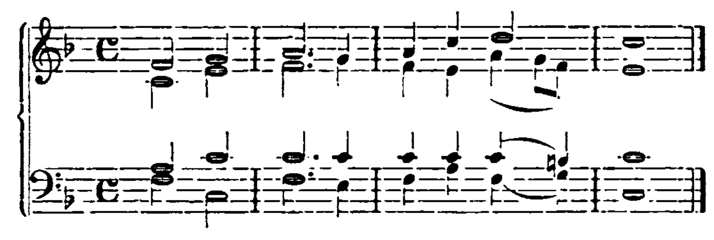
Das deutsche Volkslied „schwäbelt". Wem die Besonderheit des Schwäbelns, das Geheimnis seines Reizes nicht klar sein sollte, dem empfehle ich folgendes untereinander zu mischen: den Ernst und die Wärme eines Beethoven, die freundliche Grazie eines Mozart, die Anmut eines Mendelssohn, dazu einige Tropfen biedermeierschen Oels, dann hat er ungefähr den Typus des schwäbischen Volkstons; er versteht die warmen, traulichen Gefühle, die die eigentlichen schwäbischen Klänge atmen, welche unser Friedrich Silcher (gestorben 1862) am Herzen seines Volkes erlauscht, gefaßt, bereichert und dann ausgesandt hat. Ob du ein Rheinländer oder Sachse oder Pommer oder Oesterreicher oder Schweizer bist: die schwäbischen Lieder umfassen dich wie die weichen Arme einer freundlichen Jugendgestalt.

Es gibt welche Menschen, die bei aller sonstigen Bildung die Fähigkeit, aus nationalen Klängen sich das Bild einer Volksseele zu konstruieren, nicht besitzen. Sie genießen die Schönheiten eines Tonstücks nach der rein formalistischen Seite. Daß man durch die Musik einer Zeit und einer Menschengeneration einen Blick tun könne in die Tiefen des Volkslebens und Volksempfindens, das ist ihnen unverständlich; ja, sie stellen sich — wie die dilettantischen Eiferer nun einmal eine Großmacht bilden — mit gespreizten Beinen überall dahin, wo sich die Entwicklung im Licht fortschreitender Erkenntnis ihre Gassen bahnt, wehren dem Drang quellender Kräfte und pflegen und segnen längst verblichene Schätze.

Und nun, lieber Leser, laß dich bekannt machen mit einer sehr gewagten Probe, auf die man es bei uns in Schwaben auf Anregung der Führerschaft unseres Landeskirchengesangvereins ankommen lassen will. Das Choralbuch unserer evangelischen Kirche hat die Eigentümlichkeit, daß es „schwäbelt"; in seinen Melodien und Harmonien liegt etwas von dem Schmelz schwäbischer Treuherzigkeit und Gutmütigkeit. Unter Beihilfe der beiden Tonpoeten, des einstigen Stuttgarter Stiftsorganisten Dr. Kocher und des Eßlinger Musikdirektors und Seminarlehrers Frech, sowie einiger hervorragender musikverständiger Geistlicher (worunter der Tübinger Hymnologe Palmer), hat Silcher, dieser durch ein geniales Verständnis ausgezeichnete Kenner schwäbischer Gefühlsart und vortreffliche Meister volkstümlicher Kunst, die alten, zum Teil steifen Choralgesänge der evangelischen Kirche dem neuzeitlichen Empfinden angepaßt, nachdem schon der württembergische Hofkapellmeister und Stiftsorganist Störl in Stuttgart im Jahre 1710 eine den gleichen Zweck verfolgende gründliche Prozedur vorgenommen hatte. Störl verdanken wir vor allem das Gleichmaß der zuvor rhythmisch anders gearteten älteren Choräle. Vergleicht man nun unser Choralbuch mit den Choralbüchern der übrigen evangelischen Landeskirchen Deutschlands, so findet man, daß die Melodien

* Dieser Aufsatz ist zugleich ein Mahnruf an die Choralreformer im übrigen Deutschland. Man sollte in der „Umsargung toten Ballastes" genügend Erfahrung haben, um endlich einzusehen, daß für die kirchliche Tonkunst wenig und für das innere kirchliche Leben nichts dabei herauskommt. Wenn's tauen soll, dann ist Wärme nötig. Ob für oder wider: die Kirchenmusiker deutscher Zunge mögen zu den Ausführungen des Verfassers, die eine Ergänzung bilden zu seiner Broschüre „Der Gesangbuchentwurf für die evangelische Kirche Württembergs in musikkritischer Beleuchtung" (Preis 85 Pf., Verlag J. B. Metzler in Stuttgart), Stellung nehmen; sie sind sich's selber, dem Volk und der Kirche schuldig. (Die „Neue Musik-Zeitung" stellt ihre Spalten für eine Aussprache zur Verfügung. Red.)

bei uns weicher, geschmeidiger, flüssiger klingen. Unser Tempo ist dafür auch um so langsamer, wie denn der Rhythmus der schwäbischen Gemütlichkeit ein anderer ist als der Rhythmus unserer temperamentvollen Stammesbrüder im Norden. Schon die Badener und Bayern sind beweglicher als wir. Ich führe zwei Choralbeispiele an, die den Unterschied zwischen Norden und Süden darlegen. Norddeutschland hat unter vier verschiedenen Formen der Melodie zu „Warum sollt' ich mich denn grämen?" folgende, die nun auch uns Schwaben anempfohlen wird:



Wir singen:



Von „Wach auf, mein Herz, und singe dem Schöpfer aller Dinge!" haben die Norddeutschen drei Formen; eine davon lautet:



Wir singen und sollen gegen die vorige Form aufgeben:



Zwei Eigentümlichkeiten sind es, die die schwäbische Gesangsmanier hat und die an diesen beiden Fragmenten auffallen: die Schleifen und der ausgeglichene Rhythmus. Terzensprünge in der Melodie teilen wir unserem behäbigen Wesen entsprechend sehr häufig durch ein eingeschobenes Taktglied (eine Durchgangsnote) in zwei Sekundenschritte, wodurch jedesmal eine sogenannte Schleife entsteht. Die ursprünglichen Choralanfänge:



heißen bei uns:



Wer den Volkston unserer profanen Gesänge, die an Reinheit der Poesie ihresgleichen suchen, kennt, der sieht in diesen Durchgängen nichts Willkürliches, sondern legt ihnen eine tiefere Bedeutung bei; er weiß, sie sind, wie auch der ausgeglichene Rhythmus, Kennzeichen eines psychologisch begründeten Idioms. Und so besitzen wir seit mehr als sechzig Jahren ein Choralbuch, worin der Unterschied zwischen alt und neu, zwischen Melodien, die wir von auswärts erhielten und unserem von einheimischen Komponisten geschaffenen schwäbischen Sondergut mit seinem arienmäß'gen Anflug weniger stark mehr hervortritt. Mustergültig, ja unvergleichlich ist vor allem der Begleitsatz seiner Melodien. Während in manchen anderen Choralbüchern die Tonsätze ein Chaos von Stilarten aufweisen, unbestimmt zwischen alter und moderner Tonalität hin- und herschwanken, Melodie, Harmonie und Rhythmus sehr oft in verschwommenen Verhältnissen zueinander stehen, ist unser von Silcher und Genossen gesammelter und bearbeiteter Melodienschatz charakterisiert durch ein glücklich durchgeführtes Einheitsprinzip. Wir evangelische Schwaben dürfen uns somit einbilden, an unserem Choralbuch etwas ganz Apartes zu besitzen.*

Den Polyrhythmus, der gegenwärtig namentlich aus Anlaß des Wiederauflebens des Gregorianischen Chorals in der katholischen Kirche in Diskussion gestellt ist, kannten wir bisher nur vom Hörensagen. Wozu denn dieses problematische Gut, über das sich schon Bach und Händel hinwegsetzten, noch ferner mitschleppen? Was man unter einem polyrhythmischen Choral versteht, zeigt nachstehendes Beispiel aus dem vom württ. Landeskirchengesangverein herausgegebenen Entwurf eines mit Noten versehenen Gesangbuchs:





Man werfe zuerst seinen Blick auf die verschiedenen Taktzeichen, die hier nicht, wie es sonst üblich ist, zwischen den Noten stehen, sondern samt und sonders gleich hinter der chromatischen Vorzeichnung. Mancher Musikprofessor käme wohl in Verlegenheit bei der Frage nach dem $^3/_2$-Takt in diesen sieben Takten. Da ist er. Darf man nun in einer Landgemeinde einfach sagen: Hier habt ihr alles: die Noten, den Notenschlüssel, die Tonart, die Taktart, da Bauern seht in euer Gesangbuch hinein und singt, 's ist wohl etwas Altes aus dem Jahr 1620, aber etwas Kraftvolles? Wie ist eine solche Zumutung, eine solche Verkennung der Bedürfnisse und Bildungsverhältnisse der Kirchengemeinden in unserer Zeit möglich? Ich halte all die Takteinschachtelungen, die immer wieder versucht und angepriesen werden, für ein Unding und sage: Hier steht der Konfusion in der neuzeitlichen Musik eine nicht minder verderbliche Konfusion in der Auffassung und Behandlung der alten Kirchenmusik gegenüber.

Da der Ausschuß des württ. Landeskirchengesangvereins unser seitheriges Choralbuch als ein in seiner geistigen und sozialen Bedeutung hervorragendes Erzeugnis schwäbischer Volkskunst nicht anzuerkennen vermag, hat er über 100 Melodien daraus teils melodisch teils rhythmisch verändern lassen, wozu dann noch eine dem Alter der Melodien entsprechende Harmonisierung käme. Er will die Melodien wieder in ihrer Urform hören oder sie wenigstens in möglichste Annäherung an dieselbe bringen, um einerseits der durch die Schleifen und den ausgeglichenen Rhythmus verursachten „Korruption" unseres Kirchengesangs wieder abzuhelfen und anderseits, um mit der norddeutschen Kirche, die sich in der Konservierung mancher alter und uralter Melodien da und dort beständiger erwiesen hat,

* Die 228 Choralmelodien der württ. evang. Kirche sind vierstimmig gesetzt in kleiner Ausgabe zu beziehen von dem Verlag J. B. Metzler in Stuttgart. Preis 70 Pf.

einen einheitlichen Melodienschatz zu gewinnen. Durch die damit verquickte Uniformierungsidee scheint auch die geplante Reform am meisten Sympathie, wenigstens in theologischen Kreisen, zu finden. Unsere Reformer lassen aber zweierlei außer acht:

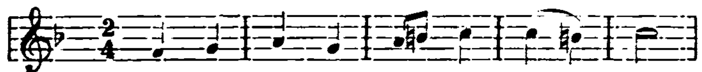
1. Melodien, die nun seit mehr als 60 Jahren landauf landab gesungen und gehört werden, sind in Fleisch und Blut des Volks übergegangen und lassen sich niemals zugunsten anderer Fassungen und vollends nie, wenn dieselben die starren Züge verjährter Werte tragen, verdrängen. Nur ein Beispiel hierfür: die in Baden vor 25 Jahren veränderte letzte Zeile des Chorals „Wie schön leucht't uns" hörte ich jüngst in Karlsruhe trotz sehr kräftiger Orgelbegleitung von einem großen Teil der Gemeinde in der früheren, auch in Württemberg üblichen Fassung singen. Und dabei handelt es sich nicht einmal um eine der verpönten Schleifen, die bekanntlich noch viel tiefer sitzen.

2. In den norddeutschen Choralbüchern ist eine Entwicklung in der Richtung unseres einem zeitgemäßen Empfinden Rechnung tragenden Choralbuchs wahrzunehmen. So weist das Choralbuch der Provinz Brandenburg (zugleich zu den Melodien des evang. Militärgesangbuchs), bearbeitet von Gustav Zanger, 50 Melodien auf, die entweder zwei- und mehrfach in veränderter Form vertreten sind oder Parallelmelodien mit neuzeitlichem Gepräge haben.

Bei uns in Schwaben versucht man also zurückzuschrauben, während anderwärts eine stetige Annäherung an die von Silcher und Genossen geprägte Form, die wir nun aufgeben sollen, wahrzunehmen ist. Als Beleg hierfür sei nochmals der Choral „Warum sollt' ich mich denn grämen?" von J. G. Ebeling, gestorben 1676, angeführt. Es ist interessant, die Metamorphose in der ersten Zeile bis zu unserer schwäbischen Fassung zu verfolgen. Die Brandenburger haben die folgenden vier Formen nebeneinander:



Und wir Schwaben müssen uns nun im eigenen Lande rückständige Partikularisten heißen lassen, weil wir schon seit Jahrzehnten singen:



Wir sollen diese unsere durch den ausgeglichenen Rhythmus und eine Schleife angeblich korrumpierte Fassung preisgeben gegen das „Gehupf" — so bezeichnete neulich nicht ganz mit Unrecht ein Lehrerblatt den quantitierenden Rhythmus — des Originals. Heißt das nicht den Schmetterling gegen die Raupe vertauschen? Alle Achtung vor dem Wort: das erste Recht auf die Melodie hat der Erfinder; aber welcher der längst dahingegangenen Komponisten, wenn er jetzt nach Jahrhunderten wiederkäme und unser Geschlecht und sein Empfindungsleben kennen lernte, beugte sich nicht unter die Allgewalt des herrschenden Tons? Wer diesem Ton, solang er noch dem auf den Pulsschlag der Zeit gerichteten Ohr als gesund erscheint, trotzt, der stemmt sich gegen den Gang einer unaufhaltsamen, weil natürlichen Entwicklung, und man braucht wahrlich kein Prophet zu sein, um in den reaktionären Bestrebungen unserer Reformer ein für die Kirche verhängnisvolles Beginnen zu sehen.*

* Eine nähere psychologische Begründung der Entwicklung des Chorals bis zu seinem neuzeitlichen Gepräge ist in meiner vorn angezeigten Broschüre zu finden.

Mag der Musiker die alten Choräle in ihrer Ursprünglichkeit noch so kraftvoll finden, das Volk wird für sie nicht zu gewinnen sein, denn es fehlt ihm die zum Verständnis notwendige seelische Disposition. Da richten auch Noten im Gesangbuch nichts aus. Den Beweis hierfür liefern eben die Norddeutschen, denen wir uns angliedern sollen. Nicht genug, daß der moderne Ton, wie ich vorhin an einem Beispiel zeigte, schon eine Bresche in den alten Choralschatz der Preußen geschlagen hat — durch welche Tatsache allein schon das Ideal eines gleichgestalteten Melodienbestandes für alle evangelischen Kirchen Deutschlands als unerreichbar hätte betrachtet werden sollen — die Brandenburger z. B. besitzen in ihrem Choralbuch noch einen Anhang mit 51 Arien, deren Texte teils im bürgerlichen teils im Militärgesangbuch stehen. Der Arie ist also hier Tür und Tor geöffnet. Wie lang wird daneben der Choral noch standhalten? Und wenn er auch nicht ganz verdrängt werden wird, so wird er sicherlich unter dem allmählichen Uebergewicht der Arie sich dieser immer mehr anpassen, so daß wir Schwaben, käme die geplante Reform zustande, uns mit der Zeit erst recht auf dem Isolierschemel befänden — doch nein, wir würden, was wir gleich erfahren werden, weit Schlimmeres erleben. Und was für Arien bietet jener Anhang? Wo findet die Seele die Heimat, die Ruh'; Wie mit grimm'gem Unverstand (J. Falk); Unter Lilien jener Freuden (C. Voigtländer); Geh aus mein Herz (nach L. Erk); Harre meine Seele (C. Malan) usw.

Die Unkirchlichkeit, die sich in Struktur und Ausdruck dieser Gesänge kundgibt, steht zum Choral in denkbar schroffstem Gegensatz, so daß man sich fragt: hat denn unter den kirchlichen Organen der Mark Brandenburg niemand mehr ein Verständnis für das unziemliche Verhältnis zwischen der Sentimentalität solcher süßlichen Klänge und der Erhabenheit kirchlicher Architektonik einerseits und der Erhabenheit kirchlicher Gottesdienste anderseits? Wachen hier keine kunstkritischen Augen und Ohren? Das naiv-sentimentale „Harre meine Seele" steht im Militärgesangbuch. Welche Kost für einen preußischen Grenadier! Doch was hat denn die Kunst mit christlicher Erbauung zu tun?

Kommen in Württemberg nicht auch ähnliche Geschmacksverirrungen vor? Verhältnismäßig selten, was wir dem oben angedeuteten schwäbischen Idiom unseres Choralbuchs verdanken. Vor allem hat uns das Sondergut einheimischer Komponisten mit seinem arienmäßigen Anflug davor bewahrt, dem „gefühlsduseligen" Zug der Zeit in dem Umfang Zugeständnisse zu machen, wie dies anderwärts geschieht. Wird es so bei uns bleiben?

In ihren Restitutions- und Anschlußbestrebungen statteten die musikalischen Bearbeiter den Gesangbuchentwurf mit einer reichen Fülle von archaistischen Elementen in Melodie und Rhythmus aus und die ebenfalls für Antiquitäten eingenommenen hymnologischen Sachverständigen arbeiteten ihnen dabei wacker in die Hände. Nach allen Zutaten und Wegnahmen wären unter ca. 200 Chorälen unseres seitherigen Choralbuchs kaum noch 15 Prozent in unsern Kirchen geläufig. Durch einen hinzugefügten Anhang wurde auch der Arie das Tor geöffnet; denn dem Druck der Zeit ganz zu widerstehen, vermochten die Bearbeiter nicht. Der Anhang enthält Jugendlieder, Gemeinschaftslieder (!) und sonstige geistliche Lieder, so daß der ganze Entwurf ein gar seltsames Konglomerat der verschiedenartigsten Melodien darstellt. Und gerade in diesen Verbeugungen nach allen Seiten liegt die Gefahr der Reform. Schwankende Charaktere stoßen bekanntlich ab, und es ist heutzutage nun einmal so: wo die Lehrmeister des Volks zu wenig nach den Bedürfnissen des Volks fragen, da führt es zu schlimmen Häusern. Man sehe hinein in andere Gebiete.

Die Geistlichen werden es gewiß nicht darauf ankommen lassen wollen, im Gottesdienst unter ihren zähen Schwaben Gesangsübungen zu veranstalten, bei 95 mehr oder weniger geläufigen Melodien die Schleifen auszurotten, den Geschmack für das verblichene Alte oder für zopfige Altertümeleien zu bilden, kurzum: den Ernst heiliger Handlungen und die innere Samm-

lung der Gemeinden auf Jahrzehnte hinein durch unsicheres Experimentieren zu stören und unmöglich zu machen. Auch auf die jungen Hilfstruppen der Schule wird man keine allzugroße Hoffnung setzen dürfen. Die meisten Visitatoren vermeiden es aus leicht zu erratendem Grund geflissentlich, dieselben in der Notenkenntnis zu prüfen. Der Rest geläufiger Melodien reichte aber für die Dauer nicht aus und nun schlichen die arm- und rührseligen Zions-, Missions-, Reichs- und Harfenklänge der besonders in Württemberg stark vertretenen Pietisten und Methodisten zuerst vereinzelt und dann haufenweise in die Kirchen. Denn eine Vorschrift besteht nicht, musikalische Bildung besitzt der Pfarrer nicht und der Organist, wenn ein solcher noch da ist — da und dort rüstet man sich schon auf den Empfang der Organola —, muß nicht selten sein musikalisches Gewissen schweigen heißen. Ein ehrwürdiger Heiliger läge in den letzten Zügen und niemand brauchte sich ferner noch zu ärgern über das müde Geschlepp des Chorals.

Man nenne mich keinen Schwarzseher. Die alten und uralten Gesänge, ob mit oder ohne Schleifen, bewirken die Wunder eines Frühlings so wenig wie die seichten Gesänge der Stündler. Was vor allem not tut, ist, daß die Geistlichen mit kirchenmusikalischen Kenntnissen und Fertigkeiten ausgerüstet werden, sonst bedeutet jede Reform ein gewagtes Spiel, einen Sprung ins Dunkle, sonst ist alles Mühen der Kirchenmusiker umsonst, und wenn sie sich die Finger wund spielen und wund schreiben. Will man einen gemeinsamen Melodienbestand anstreben, dann schaffe man etwas Neues. Man fordere die evangelischen Kirchenmusiker Deutschlands auf, zu ausgewählten guten, der Kirche und ihrer Vertreter würdigen Texten eine gut kirchliche, choralartige Musik zu komponieren, die als ein Erzeugnis eines durch klassische Bildung geläuterten modernen Empfindens in jeder Beziehung geeignet ist, Gemeingut der deutsch-evangelischen Kirche zu werden; und wenn es zunächst nur je ein Passions-, Oster-, Pfingst-, Advent-, Weihnachtslied wäre. Gebt Raum dem deutschen Klang mit seiner Natürlichkeit, seiner Kraft und Milde auch an heiliger Stätte! In der geistlichen Musik ist ihm Felix Mendelssohn am nächsten gekommen. Dadurch flöße gesundes, warmblütiges Leben in die Kirche. Kirche und Volk verständen sich wieder besser. Die formelle und praktische Durchführung dieses Gedankens wird wohl niemand Kopfzerbrechen verursachen. Dann bekäme man auch Gewißheit darüber, ob die Quellen der geistlichen Liederdichtung nicht mindestens ebenso reichlich fließen wie die Quellen der Tonkunst. Denn es nimmt sich eigentümlich aus, wenn der Entwurf nur einen schwäbischen Dichter (Gerok) der Berücksichtigung wert findet, unsern genialen Landsmann Schubart verabschiedet, dabei aber durch die Hereinnahme von acht schwäbischen Tonsetzern die deutsch-nationale Basis, auf die er sich stellt, recht unnötig mit einem persönlichen „Bäschen" beschwert.

Moderne Dirigenten.

Wassili Safonoff.

Die Orchesterdirigenten sind in unserer Zeit in den Vordergrund des Interesses bei fast sämtlichen Aufführungen gerückt. Die Primadonnen und Tenöre, die Klavier-, Violin- und Cello-Virtuosen haben ihnen das Feld teilweise räumen müssen; der „Orchestervirtuose" verzichtet sogar gerne auf die solistische Unterstützung eines anderen Künstlers in den von ihm geleiteten Konzerten. Das Interesse für ihn ist so stark entwickelt, daß man oft gar nicht mehr fragt, was das Programm enthalten, sondern, wer es dirigieren werde. Viele erklären das für einen ungesunden Zustand, sie wünschen die Person des Künstlers ganz hinter dem Kunstwerk verschwinden zu sehen. Sie vergessen dabei, daß ein musikalisches Kunstwerk nur halb vollendet ist, wenn es zu Papier gebracht ist, daß sein Zweck erst dann erreicht ist, wenn es zum Ertönen gebracht wird. Und sie vergessen auch, daß, wer es zum Ertönen bringt, gleichfalls seinen Anteil am Erfolge oder Mißerfolge hat. Daß ein bedeutendes Kunstwerk durch seine eigene Kraft wirkt, daß es selbst bei schlechter Interpretation immer noch eine tiefgehende Wirkung ausübt, schließt nicht aus, daß diese Wirkung in der Interpretation durch einen ebenbürtigen Künstler verdoppelt, ja verdreifacht werden kann.

Die sogenannte „Tradition im Vortrag" ist ja in den seltensten Fällen bis auf die Verfasser der Werke zurückzuführen, in der Regel wird der Vortrag für den traditionellen und besten gehalten, durch den das Werk zum erstenmal unter der Hand eines großen Künstlers zum Erfolge gelangte. Häufig ist ein solcher Künstler ein Zeitgenosse des Komponisten gewesen, vielleicht sogar sein Schüler, niemand jedoch wird so töricht sein, zu behaupten, daß der ausführende Künstler seine eigene Individualität vollkommen unterdrückt habe, als er das Werk öffentlich vorführte. Das könnte nur der behaupten, der selbst nicht zum Künstler geboren wurde. Wenn die Welt den Vortrag des Beethovenschen Violinkonzerts oder seiner Kammermusikwerke durch Joachim für klassisch, für Beethovenisch erklärt, so erkennt sie dadurch Joachims Meisterschaft in der Auffassung an, trotzdem bleibt der Vortrag aber doch Joachimisch und nicht Beethovenisch! Und leiden denn große Kunstwerke ernstlich darunter, daß sie in verschiedener Auffassung vorgetragen werden? Spielen nicht auch Geiger wie Ysaye, Kreisler, Heermann das Konzert von Beethoven herrlich? Haben nicht Bülow und Rubinstein Beethovens Sonaten beide wunderbar vorgetragen, wenn auch durchaus verschieden?

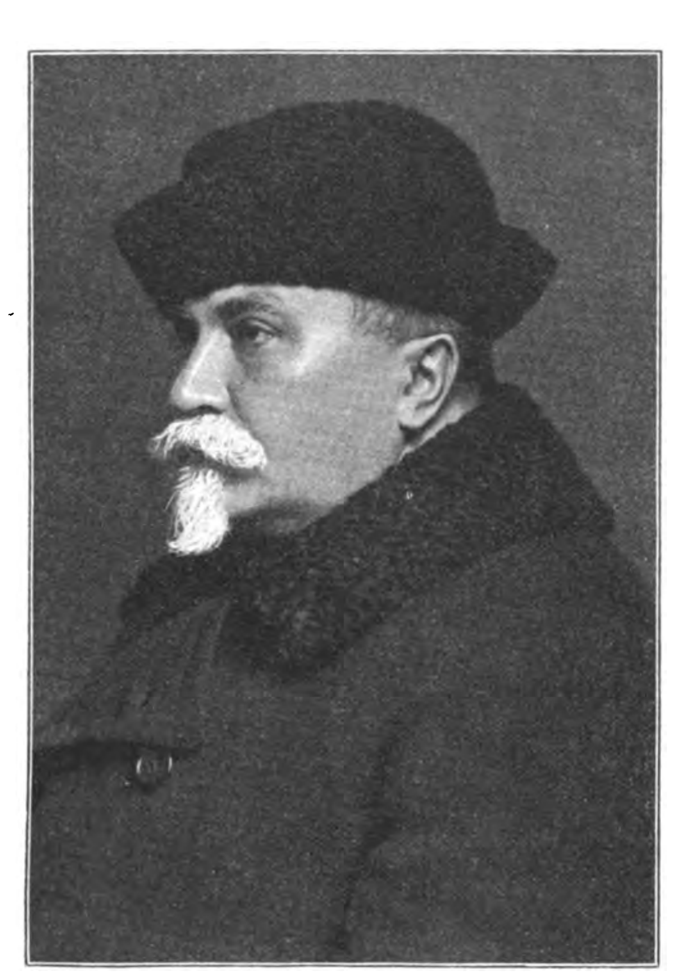
Der Individualität des ausführenden Künstlers muß unbedingt Rechnung getragen werden. Man darf nicht einen schablonenhaften, sich strikt an sogenannte Ueberlieferung haltenden, also einfach nachahmenden Vortrag für den einzig richtigen hinstellen, wenn man nicht der reproduzierenden Kunst ihre Daseinsberechtigung abstreiten will! Es hat immer große Vortragskünstler gegeben und es wird immer solche geben. Im selben Maße jedoch, in dem sich die Produktion seit einigen Generationen verändert hat, hat auch die Reproduktion eine andere Physiognomie angenommen. Leider verfallen viele Künstler, sobald sie eines der älteren Werke vortragen, in den Fehler, ihr eigenes Empfinden dabei so weit wie möglich zu unterdrücken, um nicht für Revolutionäre gehalten zu werden. Sie wollen damit ihrer Auffassung einen Anstrich von „Objektivität" verleihen und werden so zu Feinden ihrer eigenen Ueberzeugung!

Der entgegengesetzte Typus tritt uns in dem russischen Dirigenten Wassili Safonoff entgegen: Inneres Miterleben, persönliche Auffassung, Ueberzeugungsmut, Nachschaffen usw. Safonoff ist fraglos eine der interessantesten und fesselndsten Erscheinungen des Konzertpodiums, er ist durch und durch musikalisch, vom Kopfe bis zu den Fußspitzen verkörperte Musik. Ich gestehe ein, seit Hans von Bülow keinen anderen Vortragskünstler getroffen zu haben, dessen Auffassung mir fast bis in alle Einzelheiten so sympathisch war wie die Safonoffs.

Unbegreiflicherweise ist der Ruhm Safonoffs erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit über die Grenzen Rußlands gedrungen. Erst seitdem es Mode wurde, daß Dirigenten sich auf ausgedehnte Gastspielreisen begeben, wurde der Name Safonoff öfter und öfter genannt, da jedes einzelne Auftreten ihm enthusiastische Ovationen einbrachte. In Deutschland ist er wohl noch am unbekanntesten, in Wien und London aber und besonders in Amerika hat man seine Größe schnell erkannt. Nur darin kann ich nicht mit manchen seiner Beurteiler übereinstimmen, daß er vor allem Spezialist im Vortrage russischer Musik sei. Den einzigen Anhaltspunkt dafür gibt ihnen wohl seine echt russische Abstammung. Ich bin davon überzeugt, daß kein Kritiker der Welt je eine solche Behauptung aufgestellt hätte, wenn Safonoffs Herkunft in Dunkel gehüllt wäre! Ich halte ihn für den größten Beethoven-Interpreten der Gegenwart, einen selbständigen Nachfolger Bülows, nicht aber etwa für seinen Imitator! Zwar leugne ich nicht, daß die sechste, pathetische Symphonie Tschaikowskys, die ich mehrmals unter Safo-

noff hörte, mir einen geradezu überwältigenden Eindruck hinterließ —, ich empfing jedoch einen zum mindesten ebenso nachhaltigen Eindruck durch seine Wiedergabe der zweiten Symphonie in D dur von Beethoven. Dieses noch so stark in Haydn und Mozart wurzelnde Werk brachte Safonoff absolut frei, losgetrennt von aller schablonenhaften Ueberlieferung zum Vortrag. Man spürte jeden Augenblick, wie er den „Inhalt" geistig verarbeitete, daß er nicht nur über Bogenstriche, Fingersätze und Klangeffekte nachgedacht hatte! Selbst bei solch absoluter Musik entdeckt Safonoff stets einen dramatischen Kern, den er aus seiner Umhüllung herauszuschälen und in schönster Sauberkeit zu präsentieren versteht. Und er ist nicht nur ein geistvoller Interpret, er ist auch fühlender Musiker. Alle seine Vorträge durchweht ein warmer Hauch von der ersten bis zur letzten Note. Das von Safonoff ausströmende Feuer der Begeisterung, ein ganz beispielloses Temperament, wirkt gleichzeitig ansteckend auf seine Zuhörer.

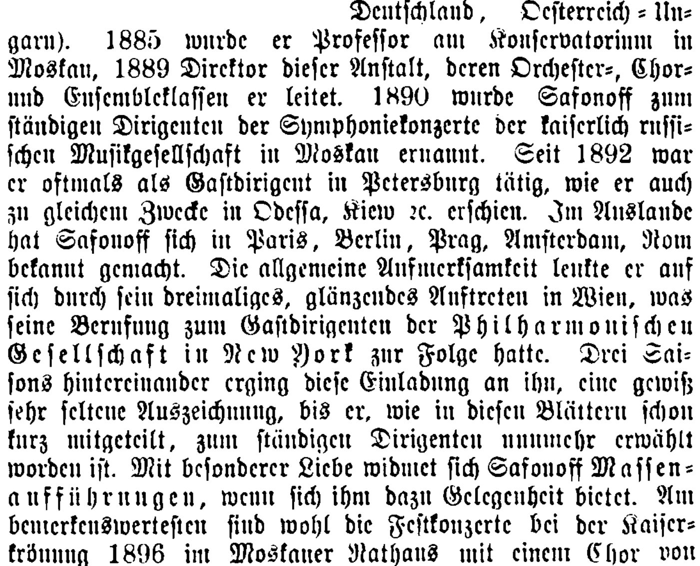
Es ist ein wahrer Genuß, Safonoff von Thema zu Thema, ja von Takt zu Takt zu folgen. Es ist alles so plastisch, so überzeugend ausgearbeitet, daß man sich, ganz gleich, welches Stück er gerade dirigiert, eine andere Vortragsart nicht gut denken kann und vollständig mit seiner Auffassung übereinstimmen muß. Als Deklamator steht er mit den großen Rezitatoren Bülow, Rubinstein, Niemann, Possart auf einer Stufe. Je nach Bedarf läßt er das Orchester weinen oder lachen! So gestaltet er z. B. den Trauermarsch aus Beethovens „Eroica" zu einer wirklichen Tragödie, obgleich er das Tempo etwas beschleunigter wählt als es die meisten Dirigenten tun. Schwächeren Werken verhilft Safonoff durch seine Kunst oft zu einem unverdienten Erfolge. Ich hörte unter seiner Leitung z. B. die sechste Symphonie in c moll, op. 58 von Glazounow, ein allerdings farbenprächtiges Gemälde; da das Publikum seine ganze Aufmerksamkeit auf die vollendete Technik des Dirigenten konzentrierte, fand es kaum die Zeit dazu, über das nach einer sehr stimmungsvollen Einleitung und einem imposanten ersten Satze bis zum Schluß immer mehr abfallende Werk näher nachzudenken.



Wassili Safonoff.

Safonoff ist der erste Dirigent, der sich bei der Ausübung seiner Tätigkeit keines Taktstabes bedient. Er benützt nur seine Hände. Diese Neuerung, die sogar schon Nachahmung gefunden haben soll, ist durchaus nicht dem Wunsche nach Originalität oder reiflicher Ueberlegung entsprungen, nur der Zufall trägt allein die Verantwortung dafür. Zu Beginn einer Probe seines Moskauer Symphonie-Orchesters bemerkte Safonoff, daß er den von ihm regelmäßig benutzten Stab zu Hause gelassen hatte. Während der Abwesenheit des nach dem vergessenen Requisit gesandten Boten leitete er, um keine Zeit zu verlieren, das Orchester nur mit seinen Händen, und siehe — es ging auch! Als der Stab endlich anlangte, legte er ihn einfach beiseite, um ihn nie wieder zu gebrauchen, da seine Musiker ihn versicherten, daß sie ihn auch ohne Taktstock genau verstünden. Später begründete Safonoff den Vorzug seiner neuen Methode damit, daß alles „Materielle" zwischen dem Dirigenten und dem Orchester in Fortfall käme, daß die Gedanken und Wünsche des Dirigenten sich auf solche Weise direkter auf die Musiker übertrügen als durch Vermittlung eines aus totem Holze geschnitzten Stockes. Ein anderer Vorzug wäre der, daß dadurch jede Nachlässigkeit im Orchester unterdrückt würde. Naturgemäß ist es für die Musiker viel schwieriger, die kurzen Bewegungen der Hände zu verfolgen, als die langen, weit ausholenden des Stabes. Dadurch werden sie gezwungen, dem Dirigenten stärkere, angespanntere Aufmerksamkeit zuzuwenden, sie hängen geradezu an seinen Händen, Fingern und Augen. Dem freien, subjektiven Vortrage sei der größte Spielraum gegeben, der Dirigent habe das Orchester vollständig in seiner Gewalt, er halte es zwischen seinen Armen. Wie sehr Safonoff den Geist einer Komposition sich zu eigen macht, erhellt aus folgendem Vorfall: In einer Probe des New Yorker Philharmonischen Orchesters spielte einer der Bläser eine gewisse Stelle piano, während der Dirigent durch Bewegungen und Zurufe ihn mehrmals aufforderte, forte zu blasen. „Aber hier steht doch deutlich »piano« vorgedruckt", wagte der Musiker zu bemerken. „Ach was," entgegnete Safonoff, „hier und hier (auf Kopf und Herz deutend) steht »forte«, also spielen wir forte!"

Ueber den Lebenslauf des russischen Meisters bin ich in der Lage nach seiner eigenen Angabe folgendes mitzuteilen: Wassili Iljitsch Safonoff wurde am 6. Februar 1852 im Kosakendorf Istschöry (Kaukasus) als Sohn eines Kosakengenerals geboren. Er wurde erst im Petersburger Gymnasium, dann im kaiserlichen Alexander-Lyzeum erzogen, studierte gleichzeitig eifrig Musik unter Leschetizky, Sicke, Zaremba, wurde 1879 Schüler Louis Brassins im Petersburger Konservatorium, welches er 1880, mit der goldenen Medaille ausgezeichnet, verließ. 1881—1885 war Safonoff Lehrer am Konservatorium, 1883 machte er eine große Konzertreise mit dem Cellisten Davidoff (Finnland, Ostsee-Provinzen, Deutschland, Oesterreich-Ungarn).



1885 wurde er Professor am Konservatorium in Moskau, 1889 Direktor dieser Anstalt, deren Orchester-, Chor- und Ensembleklassen er leitet. 1890 wurde Safonoff zum ständigen Dirigenten der Symphoniekonzerte der kaiserlich russischen Musikgesellschaft in Moskau ernannt. Seit 1892 war er oftmals als Gastdirigent in Petersburg tätig, wie er auch zu gleichem Zwecke in Odessa, Kiew ꝛc. erschien. Im Auslande hat Safonoff sich in Paris, Berlin, Prag, Amsterdam, Rom bekannt gemacht. Die allgemeine Aufmerksamkeit lenkte er auf sich durch sein dreimaliges, glänzendes Auftreten in Wien, was seine Berufung zum Gastdirigenten der Philharmonischen Gesellschaft in New York zur Folge hatte. Drei Saisons hintereinander erging diese Einladung an ihn, eine gewiß sehr seltene Auszeichnung, bis er, wie in diesen Blättern schon kurz mitgeteilt, zum ständigen Dirigenten nunmehr erwählt worden ist. Mit besonderer Liebe widmet sich Safonoff Massenaufführungen, wenn sich ihm dazu Gelegenheit bietet. Am bemerkenswertesten sind wohl die Festkonzerte bei der Kaiserkrönung 1896 im Moskauer Rathaus mit einem Chor von

700 Stimmen, dem ein Konzert auf freiem Felde folgte, wobei 2500 Sänger, 7 Militärorchester, 3 auf verschiedenen Stellen errichtete Glockentürme (mit einer Glocke von 300 Zentner Gewicht) und 4 anderthalb Kilometer entfernte Batterien mit 32 Kanonen beschäftigt waren! Aehnlich war eine Aufführung 1898 zur Feier des 100jährigen Geburtstages von Puschkin. Zu der von Ippolitoff Iwanoff komponierten Jubiläumskantate hatte Safonoff selbst den Text gedichtet. Der Erfolg war so durchschlagend, daß die Kantate sechsmal wiederholt werden mußte. Am selben Tage gelangte sie auch bei der Universitätsfeier durch die Chorgesellschaft mit dem Konservatoriumsorchester zur Aufführung. Besonders zu rühmen sind Safonoffs Bemühungen um die Entwicklung des Moskauer Konservatoriumorchesters und Chors, die die schönsten Früchte tragen. Er hat die beiden Körper auf eine solche Höhe gebracht, die die Aufführungen von großen Werken, sowie zeitweise Konzertausflüge des Schülerorchesters in benachbarte Städte ermöglicht. Bei der Enthüllung von Rubinsteins Denkmal im Petersburger Konservatorium 1903 führte Safonoff sämtliche Orchester- und Chorschüler aus Moskau nach Petersburg, wo er mit Hinzuziehung der betreffenden dortigen Klassen den Trauermarsch aus der Eroica, dann von Rubinstein „Don Quixote", die Ouvertüre „Antonius und Kleopatra" und das Oratorium „Der Turm zu Babel" aufführte. Das Moskauer Konservatorium veranstaltet außer öffentlichen Schülerkonzerten in jeder Saison unter Safonoffs Leitung eine oder zwei Opernvorstellungen. Solisten, Chor, Orchester und Ballett sind ausschließlich aus Schülern zusammengesetzt. Die bisherigen Vorstellungen waren Fidelio, Cosi fan tutte Entführung aus dem Serail, Figaros Hochzeit, Glucks Iphigenie auf Tauris, Cimarosas Heimliche Ehe, Freischütz, Lustige Weiber von Windsor, Rubinsteins Feramors usw.

Unter den zahlreichen Schülern Safonoffs sind als die hervorragendsten Lhévinne, Goedicke, Scriäbine und Medtner zu erwähnen. Die beiden ersten erhielten den Rubinstein-Preis in Berlin 1895, resp. in Wien 1900.

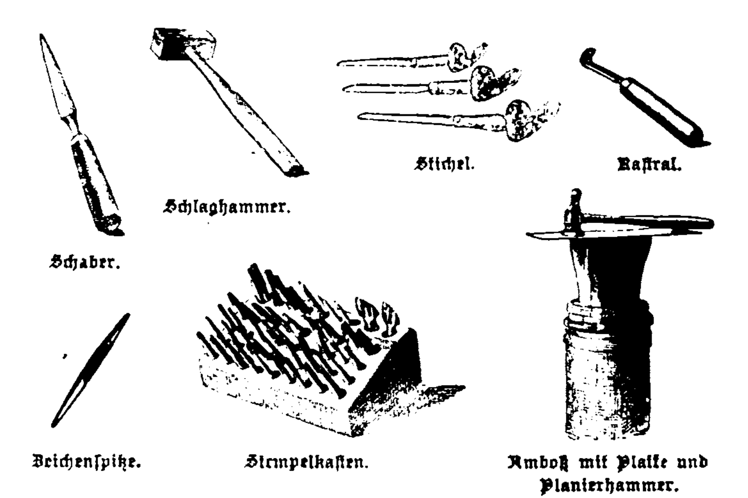
Im April 1901 fand die Einweihung des neuen Konservatoriumsgebäudes in Moskau statt, dessen Errichtung über eine Million Rubel kostete. Es enthält einen großen Saal für 2500 und einen kleinen für 500 Personen, 35 Klassenräume, eine Bühne, zwei Erholungssäle, Wohnungen für die Verwalter usw. Gelegentlich der Einweihung wurde der Direktor Safonoff zum Ehrenmitglied der „Kaiserlich russischen Musikgesellschaft" ernannt und anderweitig noch vielfach ausgezeichnet. So führt er auch den Titel „Exzellenz". Wassili Safonoff ist, wenn von bedeutenden Künstlern die Rede ist, in erster Reihe zu nennen.

Berlin. Arthur Laser.

Wie unsere Musiknoten entstehen.*

Drei Verfahren kommen gegenwärtig für den Druck von Musiknoten, je nach dem Charakter der Musik oder den Rücksichten auf die Herstellungskosten, in Anwendung: Stich, Satz und Autographie. — Der Stich ist es namentlich, welcher, seitdem er in Verbindung mit dem Steindruck gebracht wurde, das eigentliche Gebiet des Musikaliendrucks beherrscht, auf dem jetzt Deutschland, speziell Leipzig, bei weitem den ersten Rang einnimmt. Die Internationalität der Musik und der Notenschrift erleichterten den großen Leipziger Anstalten die Eroberung des gesamten Gebietes, so daß es ebensowenig Frankreich und England wie Amerika gelungen ist, die Leistungen dieser Musikaliendruckereien zu erreichen, weder dem Umfange der Produktion nach, noch in betreff der Vollendung der Arbeiten. Tatsächlich wird in Leipzig der größte Teil aller überhaupt produzierten Musikalien hergestellt. — Der moderne Musikaliendruck beruht, wie schon bemerkt, auf der Heranziehung des Steindrucks. Während man früher direkt von den vielfach in Kupfer gestochenen Platten druckte und dadurch genötigt war, die Platten für jeden Abzug in derselben umständlichen Weise einzuschwärzen, wie dies bei Stahl- und Kupferdruck und anderen Tiefdruckverfahren nötig ist, macht man jetzt Ueberdrucke der gestochenen Platten auf Stein und ermöglicht dadurch die Benutzung der Schnellpresse, die ja unendlich mehr leisten kann als die Kupferdruck-Handpresse. Erst hierdurch ist der Musikalienverlag in seiner gegenwärtigen Form, insbesondere die Herausgabe billiger Sammlungen der Klassiker der Musik, möglich geworden.

Der Notenstich wird auf gegossenen blankgehobelten Platten ausgeführt, die aus Zinn und Blei bestehen, etwa $1^1/_2$ mm stark sind und die Größe einer Seite (bei Oktav von zwei Seiten) des betreffenden Formates haben. Der Notenstecher beginnt seine Arbeit mit dem Markieren der auf eine Platte zu verteilenden Notenlinien resp. Systeme, nachdem ihm



vorher vom Stecherfaktor im Manuskript angemerkt worden ist, wieviel Takte er auf jedes System zu nehmen hat, und namentlich wieviel Systeme auf die Seite. Das letztere ist bei Instrumentalkompositionen besonders wichtig, weil sehr aufmerksam darauf geachtet werden muß, daß der Spieler am Ende der rechtsliegenden Seite eine günstige Stelle zum Umwenden finde. Sind die Notenlinien markiert worden, so werden sie mit dem fünfzähnigen stählernen Rastrale in die Platten eingezogen, alsdann zeichnet der Notenstecher mit einem stumpfen Stahlzeichenstifte die Notenköpfe, Stiele, Balken, Pausen, Vorzeichnungen 2c., sowie etwaige Schrift leicht ein und kann nunmehr das Manuskript in der Hauptsache entbehren. Natürlich werden alle Arbeiten auf der Platte „verkehrt" ausgeführt, also ein Spiegelbild zeigend. Erst der Druck kehrt das Schriftbild wieder um. Hiermit ist das erste Stadium des Notenstechens, das „Zeichnen" beendet, und das „Schlagen" beginnt, d. h. es werden alle Teile von unveränderlicher Form, wie Schlüssel, Vorzeichnungen, Notenköpfe, Pausen, Ziffern und Schriften mit Stahlstempeln, deren jeder am Kopfe eines der genannten Zeichen trägt, in die Platten eingeschlagen. Bei diesem Einschlagen der Stahlstempel tritt das Plattenmetall rings um die Bildflächen des Stempels etwas in die Höhe, was der weiteren Arbeit und auch dem Drucke hinderlich sein würde. Der Notenstecher muß deshalb die erhöhten Ränder, während die Platte auf einem entsprechenden Amboß aufliegt, mit einem dünnstieligen breiten Hammer niederhämmern. Alsdann kann das eigentliche „Stechen" beginnen, das Eingravieren der Teile, die den jeweiligen Umständen entsprechend ihre Form oder Lage ändern, wie Stiele, Balken, Bindungsbogen 2c. Hierzu bedient sich der Stecher verschiedengeformter spitzer oder breiter Stichel, und da auch beim Stechen

---

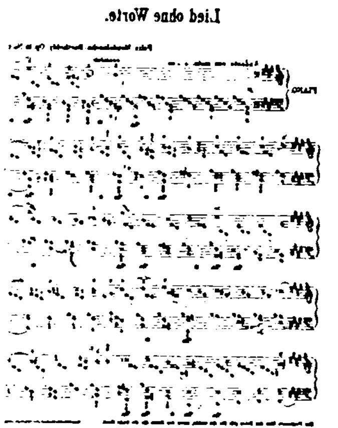
* Anm. der Red. Die renommierte Leipziger Notendruckerei von Oscar Brandstetter, die seit nunmehr 27 Jahren auch den Notenstich für die „Neue Musik-Zeitung" gleich schön und korrekt besorgt, hat uns in freundlicher Weise auf unser Ersuchen hin den interessanten Aufsatz zur Verfügung gestellt, der gewiß den meisten Lesern völlig Neues bringt. Auch werden verschiedene Anfragen der letzten Zeit hiermit eine zufriedenstellende und ausführliche Antwort finden.

an der Grenze der Stichelbahn sich Erhöhungen bilden (Grat ansetzt), so muß die Platte auch davon befreit werden, was diesmal durch „Schaben" mit einem scharfkantigen dreiseitigen Schaber geschieht.

Die Korrektur. Nunmehr ist die Notenplatte vorläufig fertig und wandert zum Drucker, der sie einschwärzt und den ersten Korrekturabzug von ihr nimmt. Die Platte geht alsdann an den Stecher zurück, den Abzug aber erhält der Korrektor, um genau zu prüfen, ob der Stecher allenthalben richtig nach dem Manuskript gearbeitet hat. Wo das nicht der Fall war, werden die Fehler angestrichen und der Stecher hat sie in der Platte zu korrigieren. Zur Ausführung der durch Stichfehler notwendig gewordenen Korrekturen oder nachträglich vom Komponisten gewollten Aenderungen werden, je nach dem Umfange derselben, verschiedene Verfahren angewendet, die alle den Zweck haben, an den zu ändernden Stellen wieder eine ebene Plattenoberfläche zur Aufnahme der Berichtigung herzustellen. Bei wenig umfänglichen Korrekturen genügt es, die gestochenen oder geschlagenen Stellen von der Rückseite der Platte her durch Einschlagen von Stempeln mit glatter Schlagfläche wieder in gleiche Ebene mit der Plattenoberfläche zu bringen, — größere Stellen, wie ganze Notenzeilen ꝛc. werden mit einer Stahlklinge von der Vorderseite herausgeschabt und im schlimmsten Falle wird das fehlerhafte Stück Platte abgeschnitten und durch Anlöten eines neuen Stückes ergänzt. Sobald dann auf eine dieser Arten die glatte Plattenoberfläche wiederhergestellt ist, kann man von neuem alle Hantierungen des Notenstiches ausführen. Hat der Stecher die Stichfehler in den Platten richtiggestellt, so werden nochmals Korrekturabzüge genommen, die nunmehr mit dem Manuskript an den Komponisten gehen, dessen etwaige Korrekturangaben ebenfalls noch auf die Platten zu übertragen sind, worauf diese endgültig druckfertig sind. — Der Druck selbst geht in folgender Weise vor sich. Die druckfertige Platte, die in der Stecherei nochmals auf technische Tadellosigkeit und daraufhin revidiert worden ist, daß alle vom Komponisten gezeichneten Korrekturen richtig ausgeführt worden sind, gelangt in die Ueberdruckerei, wo sie in erwärmtem Zustande mit einer stark fetthaltigen Wachsfarbe eingelassen wird. Dann nimmt man mit der Kupferdruckpresse, im übrigen ganz wie bei den Korrekturabzügen, einen Abzug auf chinesisches Papier, der mit einer entsprechenden Anzahl Abzüge von anderen Platten, die zusammen einen Druckbogen bilden sollen, auf einen feuchten Bogen in entsprechenden regelmäßigen Abständen aufgestochen wird. Mit diesem Bogen, die bedruckte Seite des chinesischen Papieres nach unten gekehrt, werden die Ueberdruckabzüge auf einen bereitstehenden, geschliffenen lithographischen Stein gelegt und alsdann in der Steindruckhandpresse unter starkem Druck durchgezogen. Wenn nun alles Papier sorgsam abgehoben worden ist, zeigt sich auf dem Steine ein Abdruck der Notenplatte, und zwar, wie erforderlich und wie auf der gestochenen Platte auch, mit verkehrtem Bilde. Infolge des Fettgehaltes der Ueberdruckfarbe vermag dieser Abdruck chemisch auf den lithographischen Stein zu wirken, auf dem er durch die weiteren Manipulationen des Anreibens und Aetzens verstärkt und druckfähig gemacht wird. — Mit dem eigentlichen Notenstiche gehen unerwünschter-, aber unvermeidlicherweise auch mancherlei Farbepartikelchen auf den Stein über, die sich in kleinen Vertiefungen der gestochenen Platte befunden haben, und die nun teils mit starker Säure weggeätzt, teils mit der Radiernadel aus dem Stein herausgeschabt werden müssen. Sind auch diese Arbeiten erledigt, dann ist der Stein druckfertig und wird vom Steindruckmaschinenmeister in Empfang genommen. Der eigentliche Druck der Noten unterscheidet sich nun in nichts mehr vom üblichen Steindruck, der, wie bekannt, darauf beruht, daß der einzig bei Solnhofen in Bayern vorkommende lithographische Stein in vollkommenster Weise die Eigenschaft besitzt, an den Stellen, wo durch Ueberdruck oder durch Lithographieren Fettstoffe aufgebracht wurden, Druckfarbe anzunehmen und beim Druck wieder abzugeben, während die übrige Fläche des Steines, der während des Druckens stets naßfeucht gehalten werden muß, für Druckfarbe nicht empfänglich ist. Nachdem die Auflage vom Stein gedruckt ist, kommt dieser in die Schleifmaschine, um sofort wieder für die Aufnahme eines neuen Ueberdruckes vorbereitet zu werden. Es ist also für jede Auflage, und wenn diese 10 000 Exemplare oder mehr betrüge, immer nur ein Abzug direkt von der Platte erforderlich, die Platte selbst kann deshalb für den Druck einer fast unerschöpflich großen Anzahl von Exemplaren dienen.



Gezeichnete Platte.



Geschlagene Platte.

Gestochene (fertige) Platte.

Der Notensatz. Beim Notensatz können nur fertig gegossene Typen verwendet werden, woraus sich ergibt, daß bei der großen Vielgestaltigkeit der Notenschrift die festen Formen der Buchdrucktypen nur in begrenzter Weise den Anforderungen zu entsprechen vermögen, die insbesondere die Musikalien in mannigfacher Hinsicht bedingen. Die aus annähernd 400 Charakteren, Linienstückchen ꝛc. bestehenden Teile der Notenschrift werden beim Notensatze in mühsamer Weise zusammengesetzt, wie sich dies durch nachfolgende Probezeile am besten veranschaulichen läßt. Sie zeigt uns das eine Mal die Satzzeile getrennt und das andere Mal geschlossen.*



Es ist selbstverständlich, daß der Notensetzer einige musikalische Kenntnisse besitzen muß, um den Wert der Noten, Takte, Pausen usw. beurteilen und dementsprechend bei seinem Satz vorgehen zu können, — dieser erfordert auch größere Aufmerksamkeit als gewöhnlicher Schriftsatz hinsichtlich der Verteilung der Räume, die hier, des korrekten Abschließens der Zeilen halber, in die Linien zwischen die Noten gelegt werden müssen, da keinerlei Sperrungen oder Verengerungen weißer

* Anm. der Red. Alle unsere Notenbeispiele im Text der „Neuen Musik-Zeitung" werden auf diese Weise gesetzt.

Räume, wie es beim gewöhnlichen Schriftsatz der Fall ist, möglich sind. Die Zeilen und ihr Inhalt sind deshalb im voraus zu berechnen, damit die Raumverteilung eine gleichmäßige und jede Unebenheit und Unschönheit des Satzes im vornherein vermieden werde. Das Setzen an und für sich geschieht in derselben Weise wie beim gewöhnlichen Schriftsatze, auch können wie von diesem von den fertigen Seiten Stereotypplatten oder Galvanos abgenommen werden.

Die Autographie. Das dritte Notendruckverfahren besteht in einfacher Abschrift der Noten mit einer fetthaltigen (autographischen) Tinte auf gutgeleimtes Papier. Wird die Autographie in einer Musikaliendruckanstalt ausgeführt, so läßt diese die Notenlinien und eventuell auch die Schlüssel und Titelköpfe mit Fettfarbe auf präpariertes Papier vordrucken, was dem Schreiber die Arbeit sehr erleichtert und viel zu deren besserem Aussehen beiträgt. Die fertigen und korrekten Niederschriften werden in gleicher Weise auf Stein übertragen, wie dies bereits beim Notenstich geschildert ist, — auch erfolgt der Druck ebenso wie der des übertragenen Notenstiches.

Die Frage, welche Vervielfältigungsart für ein Musikstück die zweckmäßigste sei, ob Stich, Satz oder Autographie, ist unter Zugrundelegung verschiedener Gesichtspunkte zu entscheiden. Es kommen in Betracht der Charakter des Stückes, die Höhe der Auflage, die Herstellungskosten, die Anforderungen an äußere Eleganz und unter Umständen auch die möglicherweise erforderliche Zusammenfügung des Stückes mit einer anderen Drucksache. Für den Stich eignen sich ihrem Charakter nach die Kompositionen für Klavier-, für Einzelgesang mit Klavierbegleitung, für Chorgesang, Schulen für Klavier oder sonstige Instrumente, für Orchesterpartituren, Choralbücher ohne Text ꝛc. Für alle derartigen Werke ist der Satz entweder nicht fügsam genug, oder auch zu teuer, und die Auflagen sind in der Regel nicht so bedeutend, als daß die, gegen die Kosten des Stiches viel höheren Kosten des Satzes durch die größere Billigkeit des Buchdruckes gegenüber dem Steindruck wieder ausgeglichen werden könnten.

Anders verhält es sich bei durch Satz herzustellenden Schulliederbüchern, größeren Liedersammlungen für Männer- oder gemischten Chor, wie überhaupt in allen Fällen, wo die Noten gegen den Text zurücktreten. Bei Typensatz ist es der Text, der leichter und billiger herzustellen ist, die Noten aber bieten Schwierigkeiten und sind teurer — beim Stich ist das Gegenteil der Fall, wozu noch kommt, daß man bei diesem fast nur Antiquaschriften verwenden kann, weil der Stecher den Stempel aus freier Hand in die Platte einschlagen muß, und die Form der Antiquaschriften einen besseren Anhalt für die regelmäßige Stellung der Buchstaben bietet, als die nach unten meist in Spitzen auslaufende Frakturschrift; denn selbst der beste Notenstecher kann bei größeren Textteilen nicht die vollkommene Regelmäßigkeit in der Stellung der einzelnen Buchstaben erzielen, wie sich solche beim Schriftsatz ohne sonderliche Mühe erreichen läßt. Ferner bietet der Buchdruck meist ein schärferes Bild der Schriften, als dies durch den Ueberdruck auf den Stein und den Druck von diesem hergestellt werden kann. Kommen indes künftige Auflagen in Betracht, so gewährt der Stich dem Satze gegenüber den Vorteil, daß eo ipso eine Platte vorhanden ist, die stets zum Ueberdruck dienen kann, während beim Satze erst noch zur Stereotypie gegriffen werden muß.

Durch Autographie kann alles, was sich schreiben läßt, hergestellt werden, doch wird man dieses Verfahren nur da anwenden, wo man auf äußere Eleganz nicht Rücksicht zu nehmen braucht und vorzugsweise die Billigkeit in Betracht kommt. Hierher gehören Orchester- und Chorstimmen, Opernpartituren usw. — Wenn es vorkommt, wie dies namentlich in theoretischen Werken der Fall ist, daß im Texte einzelne komplizierte Notenbeispiele gegeben werden, die sich durch Typensatz gar nicht oder nur sehr mangelhaft herstellen lassen, so läßt man dieselben stechen, auf Zink überdrucken und hoch ätzen, in welcher Weise sie dann leicht in den Satz eingefügt und mit diesem gedruckt werden können.

Zum Tode Cyrill Kistlers.

Persönliches von Cyrill Kistler.

Nun hat man ihn also doch sterben lassen, ohne ihm wenigstens seinen Lebensabend zu verschönen durch die Anerkennung dessen, was er war: einer der besten unserer deutschen Tondichter! Das war der erste Gedanke, der mich bei der Nachricht von dem Tode Cyrill Kistlers durchzuckte und mir die ganze ebenso furchtbare als erhabene Tragik eines solchen Künstlerlebens in grellster Schärfe vor die Seele rückte.

Schon 1894 schrieb Dr. Richard Batka in einer stilistisch wie inhaltlich gleich bedeutsamen Vorrede zu einem Katalog „Beschreibendes Verzeichnis der Autographensammlung Fritz Donebauer in Prag": „Eine solche Behandlung müssen sich nicht unreife, sondern verdiente deutsche Komponisten gefallen lassen!" (Kistler hatte drei Opern in Prag eingereicht und nicht einmal eine Antwort erhalten.) Wohl fand er da und dort mehr Entgegenkommen, allein das Glück eines dramatischen Erfolges blieb ihm versagt. Später zog er sich immer mehr in sich selbst zurück, ein innerlich gebrochener Mann, der nichts mehr vom Publikum hielt und wohl die besten seiner Gedanken in sich verschloß. Ein Biograph Kistlers müßte seine lieben Schwierigkeiten bei der Enträtselung dieses seltsamen Charakters haben und im Interesse der Sache selbst sollte es nur jemand sein, der ihn persönlich kannte und der durch Krusten und Schalen hindurch das goldene Kindergemüt zu schauen vermag, das diesen Mann auszeichnete. Man muß ihn gesehen und gehört haben in jenen seltenen Augenblicken, da er sein Innerstes preisgab, da er am Harmonium oder Klavier phantasierte mit einer modulatorischen Meisterschaft, die ganz neue Gebiete aufzuschließen schien, um ihn ganz zu verstehen. Sein Anblick erschütterte mich einmal geradezu, als seine Finger den „Karfreitagszauber" spielten und seine Augen in ungestillter Sehnsucht in die Weite schauten, seine Augen, die von vielen Schmerzen erzählten und in seltsamem Gegensatz zu den energischen Gesichtszügen standen.

Zu seinen treuesten Freunden und Vorkämpfern zählte der verstorbene Chefredakteur der „Neuen Musik-Zeitung", Adalbert Swoboda, der nebst Professor Ritter, Lachner, Rheinberger und Levi Kistlers ganze Verehrung genoß. Kistler hat in der „Neuen Musik-Zeitung" eine Reihe reizvoller kleiner Klavier- und sonstiger Instrumentalstücke veröffentlicht.

Kistler lebte seit Jahren abseits vom lärmenden Musiktreiben in dem lieblichen bayrischen Kurorte Bad Kissingen. Alle Bemühungen seiner Umgebung, ihn zur Uebersiedlung in eine Hauptstadt zu bewegen, waren vergeblich; er blieb in seinem geliebten kleinen „Weltbad", wo er sich wahrscheinlich wie in einem Hafen geborgen vorkam. Da hatte er seinen Sinnberg und sein „Bratwurstglöckle", wo ein vorzügliches Münchner Bier verzapft wurde, dann seinen Leibverein, den „Fidizibis", dessen „Zweck" zwischen Männergesang und Ulk wechselte, und hier wurde er fast zu einer typischen Figur. Er verachtete gründlich alle Aeußerlichkeiten und war fast stets in einem Schlapphut unglaublicher Form und Farbe und zur Winterszeit in einem ebenso stilvollen Havelock zu sehen. Mit Vorliebe erzählte er von seinem ersten Besuche bei Richard Wagner: wie er in Frack und Lackschuhen bei dem Meister vorsprach, wie ihn dieser zuerst nach Hause schickte mit dem Auftrage, er möge sich umkleiden, und wie er ihn dann auf das freundlichste aufnahm, als er in kurzer Joppe und gewöhnlichen Schuhen wiederkam. — Einem russischen Kapellmeister, der einmal in meiner Gegenwart zu Kistler hereingetänzelt kam, in Gamaschen und gigerlhafter Kleidung, warf er auf eine Frage über Richard Strauß die Riesenpartitur des „Guntram" mit solchem Dröhnen auf den Tisch, daß der Russe seine „Nerven" entdeckte und sich binnen kurzem draußen von seinem Schreck erholte, von Kistlers herzlichem Lachen begleitet. Kistler mochte eben die Salonlöwen, die die Musik — wie er behauptete — vor allem wegen des Erfolges beim „ewig Weiblichen" pflegen, um die Welt nicht leiden.

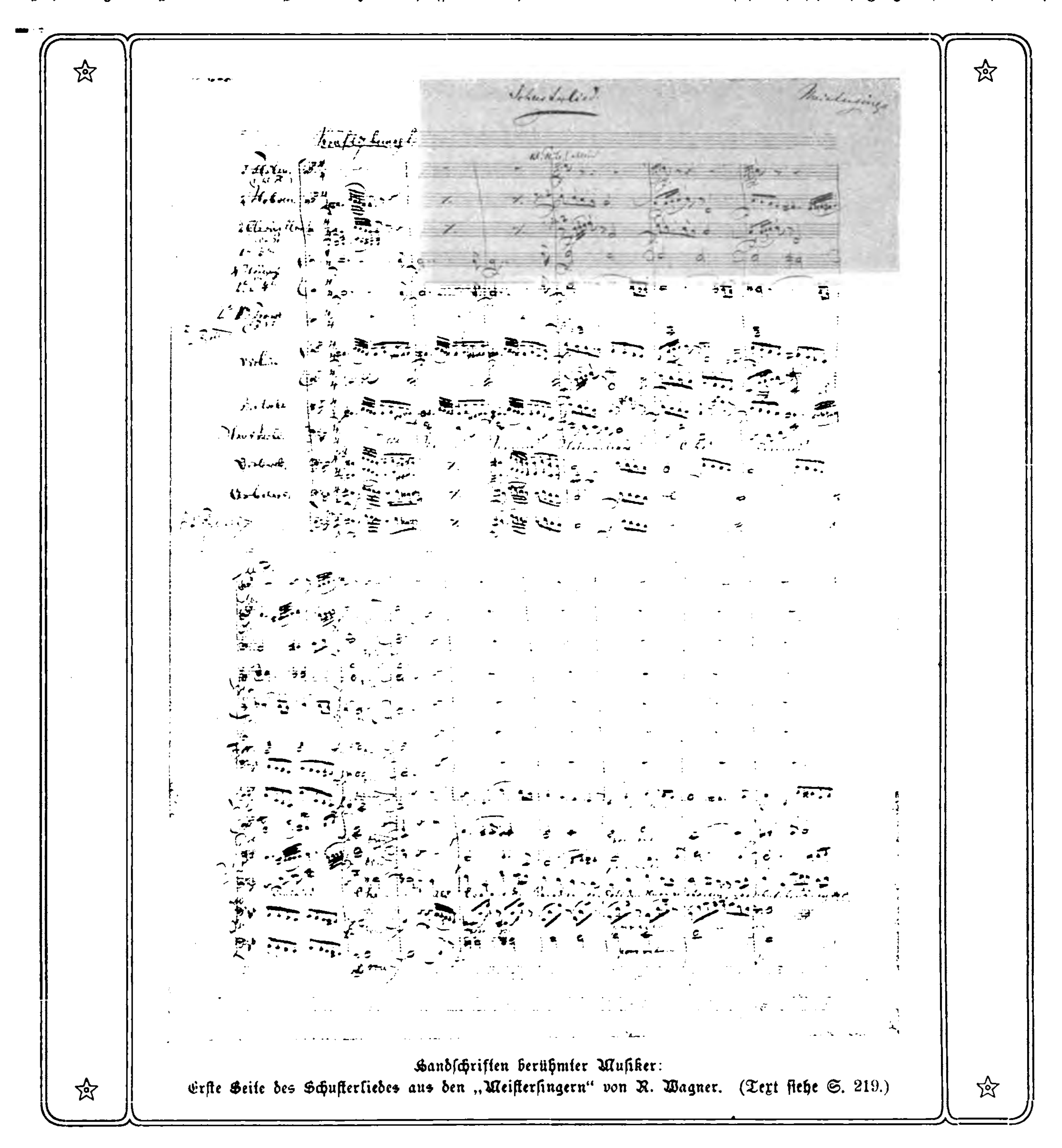
Eine ausgesprochene Vorliebe hatte Kistler für das Paradoxe, er ähnelte hierin einem anderen Großen, Oskar Wilde. Es kam ihm bei vielen seiner Aeußerungen auf nichts anderes an, als durch Gegenüberstellung von Widersprüchen zu verblüffen, und wer ihn nach Aussprüchen dieser Art beurteilen wollte oder etwa gar seine innerste Meinung darin zu erkennen glaubte — und wie viele taten das — mußte notwendigerweise auf Irrwege geleitet werden. Einige sehr bezeichnende Beispiele hierfür muß ich mir ihrer politischen Spitzen wegen wiederzugeben versagen.

Kistler äußerte sich fast nie über zeitgenössische Tonkünstler. Von Richard Strauß sagte er einmal, in eine von dessen Partituren deutend: „Sehen Sie nur diese Verdopplungen (der melodieführenden Instrumente)!" Nach einer Weile: „Na, — klingen mag's ja!" Größte Hochachtung hatte er vor Humperdinck, an dessen „Hänsel und Gretel" er jedoch auszusetzen hatte, daß darin „eine Musik wie für eine Götterdämmerung" zu der harmlosen Handlung hier und da in einen gewissen Gegensatz trete. An den Kritiken über seine eigenen Werke mißfielen ihm insbesondere Hinweise auf Anklänge an Richard Wagner. Er fand diese Art von Kritik geistlos und liebte es, sie dadurch lächerlich zu machen, daß er bei Wagner selbst zahlreiche Anklänge an alle möglichen Komponisten feststellte und von sich selbst behauptete, er habe dies oder jenes nicht von Wagner, sondern von Schumann, Mendels-

sohn oder gar — Suppé! Den Beweis für solche Möglichkeiten zu führen, wurde ihm bei seiner großen Literaturkenntnis niemals schwer.

Kistlers Kompositionsschüler — er unterrichtete deren bisweilen einige wenige — konnten bei ihm etwas lernen, aber arbeiten mußten sie von früh bis spät. Er verstand es, den Unterricht fesselnd zu gestalten, und begannen erst einmal die fortgeschritteneren Uebungen, so eröffnete er Ausblicke in das reiche Land der großen Musik, der Symphonie und des Musikdramas, die das Interesse des Schülers auf das äußerste erregen mußten. Dabei ließ er bis zum Schlusse nie nach mit Aufgaben strenger Art, wie Fugen, Doppelfugen und dergleichen. Das Interessanteste aber waren wohl seine Auseinandersetzungen über das Richard Wagnersche Kunstwerk, die, getragen von einer bis ins kleinste gehenden Partiturenkenntnis, jeder Hochschule würdig gewesen wären. Hierbei konnte man zuweilen erkennen, **was** ihm Wagner sein mochte, und ich erinnere mich noch deutlich eines Augenblickes, da er von den „Meistersingern" begeistert mit fast ingrimmiger Verachtung ausrief: „Und da gibt es noch Leute, die behaupten, Wagner habe keine regelrechte Fuge schreiben können! Ja, **wollte** er denn jemals eine Fuge schreiben? Das da (der Meistersinger Einzug im ersten Akt), das ist die wahre Fuge! Das ist mehr als alle Fugen der Welt!" — Kistlers Mißgeschick als dramatischer Komponist erklärt sich wohl vor allem — soweit nicht etwas Unberechenbares: die Theaterlaune des Publikums mitspielt — aus der Unzulänglichkeit seiner Texte. Man sehe sich nur, um gleich das drastischste Beispiel herauszugreifen, die Dichtung zu „Eulenspiegel" an. Einem kindischeren Textbuche wurden wohl nie so viele musikalische Schönheiten abgewonnen, als diesem. Immerhin bleibt bei den meisten seiner Bühnenwerke* — insbesondere bei dem musikalisch geradezu wundervollen „Baldurs Tod" — die Frage offen, ob sein Mißerfolg wirklich ein endgültiger bleiben wird. Man wäre fast versucht, diese Frage auf das bestimmteste zu verneinen; denn seine Musik weist, wo immer man hingreifen mag, wahre Perlen von Schönheit auf, überdies hat sie gerade das, wonach die gegenwärtige Zeit fortwährend verlangt, und was sie allerdings, wenn es ihr geboten wird, in der Regel — nicht sieht: **volkstümliche Melodik**. Kistler pflegte von sich selbst zu sagen: „Ich bin seit jeher nur ein Volksmusikant gewesen." Hoffen wir, daß das deutsche Volk in diesem „Volksmusikanten" sich selbst ehren werde — und das bald!

Dr. Vinzenz Reifner.



Handschriften berühmter Musiker:
Erste Seite des Schusterliedes aus den „Meistersingern" von R. Wagner. (Text siehe S. 219.)

* Die bedeutendsten sind: „Kunihild", „Baldurs Tod", „Im Honigmond", „Arm Elselein", „Röslein im Hag", „Der Vogt von Mühlstein". Dazu kommen noch „Faust" und „Die Kleinstädter".

Kistlers komische Oper „Die Kleinstädter".

Cyrill Kistler sollte den Erfolg, welchen in den letzten Jahren die beste seiner Volksopern, „Der Vogt auf Mühlstein", an einer Reihe namhafter deutscher Bühnen errang, nicht lange überleben. Am Neujahrsmorgen schloß der Kissinger Meister sein Auge für immer. Auch er ist also dem tragischen Geschick gar manches deutschen Künstlers nicht entgangen und gestorben, bevor die Arbeit seines an Enttäuschungen überreichen Lebens goldene Früchte trug und der erhoffte Ruhm ein ernstes, rastloses Mühen und Streben krönte.

Und doch hatten die sonnigen Tage des Glückes, welche Kistler erlebte, als seinem Vogt von allen Seiten so viel Anerkennung entgegengebracht wurde, genügt, um ihn nochmals zu neuen Taten zu ermutigen. Die warmen Strahlen jenes Erfolges befruchteten seine Arbeit, als er mit der Vertonung des Goethe'schen „Faust" ein echt deutsch empfundenes Werk schuf und reichten hin, um den biederen, stets für gesunden Humor und Witz aufgelegten Bayer zur Komposition der komischen Oper „Die Kleinstädter" zu begeistern, die soeben von der Intendantur der Stuttgarter Hofbühne zur Aufführung angenommen wurde.

Der Stoff zu dem liebenswürdigen Stücke ist den Lustspielen „Die deutschen Kleinstädter" und „Carolus Magnus" von Kotzebue entnommen und von dem Wiener Musikschriftsteller und Opernkomponist B. Lvovsky zu einem stimmungsvollen Libretto bearbeitet worden.

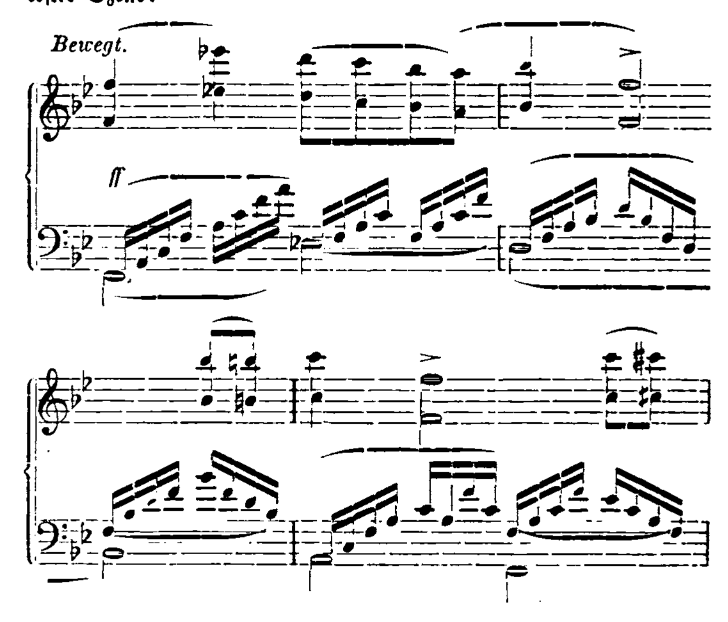
Sabine, die Tochter des Burgemeisters von Krähwinkel, ist aus der Residenz (wo sie erzogen wurde) zurückgekehrt, mit einer großen Liebe zu Olmers im Herzen. Soeben liest sie einen Brief des Geliebten, worin sich dieser für bald zum Besuche bei ihr anmeldet. Da überrascht sie Großmutter Staar, welche, wie die ganze Verwandtschaft, längst den poetischen Sperling als den Zukünftigen Sabinchens betrachtet. Mit Entsetzen sieht sie ein Porträt (Olmers) in des Mädchens Hand, so daß der mit Vorwürfen Ueberschütteten nichts übrig bleibt, als das Bildnis für das des Königs auszugeben. Der Sturm ist überstanden, aber das Lieblingsthema, Sabinchens endliche Verlobung mit dem Berg-, Weg- und Bauinspektors-Substituten Sperling dafür im Gang. Vergebens sucht Sabinchen bei dem Bruder ihres Vaters, dem Vizekirchenvorsteher Staar Hilfe, als sie zornig erklärt, nie Sperlings Frau werden zu wollen. Da kommt noch, gespreizt und geziert, der Dichterling Sperling selbst, vorerst alle Anwesenden mit Ueberschwenglichkeit begrüßend, Sabinen einen Strauß zu Füßen legend und dann endlich ein Schreiben abliefernd, das ihm zur Besorgung an den Burgemeister übergeben wurde. Die Anwesenden geraten außer sich vor Ehrfurcht und Bewunderung, als sie vernehmen, der Brief sei vom Minister, welcher bittet, seinen zum Besuch nach Krähwinkel kommenden Freund Olmers gastlich zu empfangen. Sabine freut sich über Olmers' bevorstehende Ankunft, die anderen aber ergehen sich über die Persönlichkeit des zu erwartenden Fremden in den tollsten Vermutungen: Freund des Ministers, wohl gar selbst Minister oder König inkognito! Der Burgemeister ist immer mehr von der letzten Annahme überzeugt und alarmiert die Bürgerschaft zum würdigen Empfang des hohen, höchsten Besuchers, wobei sich seine Anordnungen sogar auf die Aufstellung des Küchenzettels erstrecken. Während sich jedermann daheim zu dem Ereignis herausputzt, sinnt das Stadtoberhaupt indessen über eine Empfangsrede nach. Der Marktplatz füllt sich rasch mit Bürgern und Vereinen. Von den Anwesenden wird Olmers' Ankunft in schlichten Reisekleidern anfangs gar nicht bemerkt. Dann aber folgt die spießbürgerlich gespreizte Begrüßung, gegen die Olmers vergebens protestiert. Schweißtriefend vor Angst bleibt der Herr Burgemeister in seiner Rede stecken. Dies benutzt Sperling, um mit einer poetischen Ansprache auf Olmers loszusteuern und seine Dichtergabe in hellstes Licht zu stellen. Frau Staar betrachtet den Gast mit wachsendem Interesse, sie meint, das Gesicht desselben schon einmal gesehen zu haben. Da fällt ihr Sabinchens Porträt ein. Sie schreit begeistert auf, zieht das konfiszierte Bild aus der Tasche und belehrt die Umstehenden: „Kommt her in Ehrfurcht; kommt und seht: es ist des Königs Majestät!" Nun wird Olmers, den das wunderliche Treiben immer verwirrter macht, als Majestät umjubelt und unter Halleluja-Ruf in das Burgemeisterhaus geleitet.

Akt II: Der Begeisterung folgte bald Ernüchterung. Frau Staar ist ganz vernichtet darüber, daß man „bloß Herrn Olmers" den Menschen ohne Titel, ohne Rang, ohne Familie, der nicht einmal die Titulaturen der Honoratioren Krähwinkels achtete, so gefeiert hat. Frau Brendel nennt Olmers sittenlos, denn er unterhielt sich bei Tisch nicht mit seinen ehrwürdigen Nachbarinnen, lobte das Essen nicht einmal, vergoß Rotwein auf das Tischtuch, ja, er faßte sogar Sabinchen bei der Hand, wie Frau Morgenrot bemerkte. Die Entrüstung ist allgemein. Auch Staar findet des Gastes Benehmen nicht Krähwinkels feingepflegten Sitten entsprechend und zürnt, daß Olmers ihn einfach „Herr Staar" anstatt „Herr Vizekirchenvorsteher" anredete. Sperling nennt den Fremden prosaisch, ohne Verständnis für edle Poesie. Sabine sieht mit Schrecken, wie ihr Geliebter von allen verlästert wird und erntet wenig Beifall mit der Versicherung, daß man in der Residenz die lästigen Komplimente vermeide und den freien Umgangston Olmers' liebe. Inzwischen erscheint nun der Burgemeister mit Olmers, den er zu dessen Verzweiflung mit Belehrungen über Viehzucht und Berichten über einen Streit mit der Nachbarstadt unterhält. Doch endlich kommt Olmers doch zum Wort und bringt seine Werbung um Sabine an. Diese wird sehr kühl entgegengenommen und soll dem Familienrate unterbreitet werden. Während Olmers im Garten promeniert, wird sein Geschick wenig günstig entschieden. Alle stimmen gegen Olmers und der Burgemeister, der sich durch die Abweisung des Freiers nicht die Gunst des Ministers verscherzen möchte, ist in großer Verlegenheit. Da überreicht Sabine ein soeben eingetroffenes Amtsschreiben, in welchem die Ernennung des Burgemeisters zum königlichen Rat mitgeteilt wird. Tableau; Verhimmelung des Herrn königlicher Rat, der sich rasch genug mit der neuen hohen Würde abfindet, vor Hochmut kaum noch seinen Bruder Bruder nennen möchte und schon vom Ministerwerden träumt. Als nun Olmers ohne Zeremoniell schlicht den hohen Herrn um Entscheid fragt, kriegt er natürlich einen Korb.

Akt III: Olmers erwartet nachts vor des Burgemeisters Haus Sabine, um mit ihr zu fliehen. Bald erscheint die Geliebte. Aber Großmutter Staar singt noch bei offenem Fenster ihr Abendgebet, der Nachtwächter kommt vorbei, Sperling im Nachtgewand mit Zipfelmütze erscheint an seinem Dachfenster, öffnet es geräuschvoll und schickt sich an, auf einem Fagott blasend, Sabinen ein Ständchen zu bringen. Damit lockt er sämtliche Kater und Katzen Krähwinkels auf die benachbarten Dächer. Den Lärm vervollständigt das Horn des Nachtwächters, der abermals erscheint, um Sperling Ruhe zu gebieten. Kaum ist der Hüter wieder fort, so tritt Staar ans Fenster und betrachtet des Dichters nächtliches Gebaren, Frau Staar singt ihr frommes Lied zu Sperlings Melodie, der Feuerwächter kommt mit seiner Schnarre, auch der Nachtrat ist wieder da. Als diesem Olmers nun schnell die Laterne auslöscht, um nicht von ihm mit Sabine entdeckt zu werden, schreit der beleidigte Beamte um Hilfe. In allen Häusern wird Licht gemacht, alles eilt herbei, auf Olmers und seine Geliebte einstürmend, den titellosen Verführer bedrohend. Da öffnet Olmers ostentativ seinen Mantel und weist mit überlegenem Humor auf eine große goldene Medaille an breitem Bande auf seiner Brust, ein Ehrenzeichen für geleistete Dienste. Die Spießbürger sind sprachlos vor Staunen, der stolze Rat und Burgemeister schrumpft förmlich vor dem mit Orden gesegneten Manne zusammen, Sperling verbeugt sich demütig, die Bürger dienern und nehmen ihre Nachtmützen ab, Sabinchen und Olmers aber erhalten den Segen zum Herzensbunde.

Die ziemlich eingehende Schilderung des Verlaufes der einfachen Handlung war unumgänglich notwendig, um zu veranschaulichen, wie ungemein mannigfaltig und urkomisch die Situationen in der letzteren sind. Viel Humor steckt auch in den Redewendungen und Aeußerungen der Helden der Komödie, noch mehr aber in der Musik. Es leuchtet ein, daß letztere nicht der lyrischen, gemütvollen Episoden entbehrt. In der Tat sind die Liebeslieder von ergreifend schönem Ausdruck. Scharfgeprägte Rhythmen in den Leitmotiven, welche noch dazu beitragen, die einzelnen Charaktere gegen einander abzuheben und kühne Harmoniewendungen, die Kistler als Meister der Kompositionstechnik zeigen, stehen im Dienste einer schlichten, aber gewandten und oft urkomischen Tonsprache. Viel Witz liegt erklärlicherweise auch in der Instrumentierung, die nie versagt, wo es gilt, die Komik auf die Spitze zu treiben.

Die Ouvertüre ist gleichsam eine Gruppenaufnahme sämtlicher Helden und Heldinnen. Alle Motive, die letztere auf Schritt und Tritt und doch unaufdringlich begleiten, sind da schon dem Orchester anvertraut. An dies Vorspiel schließt sich das Posthornsolo auf der Bühne an, das die Reise Olmers nach Krähwinkel und den in der Oper herrschenden Spießerton ganz köstlich andeutet. Die ersten Szenen spielen auf dem Marktplatze. Motivische Gebilde, auch als charakterisierende Instrumentalunterlagen zum Gesange verwendet, und liedförmige, formell geschlossenere Sätze folgen zwanglos aufeinander. Gleich mit Sabinens Auftritt bringt das Orchester das Olmers- oder Liebesmotiv, eine reizvolle Melodie, die stets erklingt, wenn von dem Liebesverhältnis der beiden Hauptpersonen die Rede ist. Es folgt hier in der klangvollen Fassung des Orchesternachspieles nach Sabinens erster Szene:







Bevor Frau Staar ihre köstliche Ermahnung an Sabinchen vom Stapel läßt, vernimmt man schon ihr Leitmotiv



dem sich, sobald von Sperling die Rede ist, noch die vielfach modulierte Figur



und im Duett mit Staar die noch prägnantere thematische Wendung:



anschließen.

Der Auftritt des Burgemeisters erinnert wohl nur äußerlich an Lortzings unerreichtes Vorbild, gewinnt aber durch die wirksame, geschickte Steigerung und den imposanten Orchestersatz, der dann zu Sperlings Begrüßungsszene überleitet. Die Charakterisierungskunst Kistlers zeigt sich schon hier in bestem Lichte: die scharfen Tonartenwechsel sollen die Wichtigtuerei schildern, mit welcher der Dichterling seine unbedeutende Poeterei zur Schau trägt. Die ganze nun folgende Steigerung der Handlung wirkt in erster Linie durch often Stimmungswechsel und allerhand humoristische Einfälle, mit denen der Komponist das Orchester bedenkt. Drastisch klingt die Stelle „Einen Kalbskopf will ich sehen, der an Größe meinem gleich", womit die Beratung des Küchenzettels beginnt. Viel Humor liegt in der Ueberlegung der Festrede, die sich zu einer pantomimischen Szene mit köstlicher Orchesterillustration verdichtet. Geschickt verwendet Kistler Reminiszenzen aus Volksliedern, so z. B. in Sperlings poetischem Erguß bei Olmers' Ankunft. Famos steigert sich die Musik bis zu der Offenbarung der Frau Staar „Kommt her in Ehrfurcht, kommt und seht, es ist des Königs Majestät!" Interessant ist hier Kistlers Manier zu arbeiten: Der Burgemeister stimmt die Begrüßung



Kö = nig, al = ler gnä = dig = ster! Eu = re Ma = je = stät

zu folgender Orchesterbegleitung an, die später allein, in ihrer Oberstimme Trägerin des Lamentos wird, mit welchem Frau Staar den Reinfall beklagt:





Unter solchen Umständen erzielt die Variante eine doppelt erheiternde Wirkung auf den Hörer. Der Aktschluß mit Halleluja-Chor und echtem Spießerorchesternachspiel ist äußerst gelungen. Ein kurzes Vorspiel, kontrapunktisch gearbeitet (D dur), beginnt den zweiten Aufzug. Das schon eben erwähnte Lamento der Frau Staar, das Frauenterzett, gehören zu den reizvollsten Partien der Oper. Auch hier ist auf natürlichem Wege für Steigerung der Stimmung gesorgt, wirken die Ensembleeinlagen vortrefflich. Dem Orchester fällt wieder im Duett des Burgemeisters mit Olmers die Aufgabe zu, Heiterkeit zu schaffen; ebenso in der Familienszene. Köstlich ist dann die Episode, in welcher der Krähwinkel-Beherrscher seinen Bürgern mitteilt, daß er zum königl. Rat ernannt ist. Da genügt das erste Leitmotiv



nicht mehr. Ihm gesellt sich als zweites, als „Amtswürden"-Motiv noch die Tonfolge:



zu. Recht melodiös ist das Baßsolo „So eilet rechts und eilet links" mit anschließendem Quartett, obgleich hier die Originalität sehr vermißt wird. Auch das folgende Solo, welches die Aufgeblasenheit des neuen Rates charakterisieren soll, ist ein wenig zu matt, um nach dem Vorhergegangenen zu zünden. Eine Kürzung wäre hier sehr angebracht. (Z. B. könnten im Klavierauszug Seite 109 Takt 3 bis Seite 114 Takt 3 gestrichen werden.) Einen Aufschwung nehmen Handlung und Musik wieder mit dem Spießbürgeraufzug zur Huldigung des Burgemeisters und Rates, der in einem tollen Tumulte mit grandioser Orchesterunterstützung endigt.

Der Finale-Akt bringt eine lyrisch bedeutende Gesangsszene Olmers', die sich zu einem herrlichen Duette mit Sabine wendet. Dann kommt der tolle Spuk in Fluß, der bis zum Schluß der Oper die Stimmung vorwiegend beherrscht. Selbstredend liegt hierbei der Humor und Ulk vorwiegend auf instrumentalem Gebiete. Sperling leistet sich folgendes Fagottsolo:



Katzenmusik, Nachtwächterkunst, dazwischen des letzteren kirchlich gestimmtes Solo, des Feuerwächters Schnarre, Stimmungsäußerungen der Nachbarleute, Frau Staars Abendgebet als Wechselgesang zu Sperlings Liebesseufzern, bieten Ohrenschmauß in Fülle. Die Tonfluten werden immer erregter bis zur Katastrophe, wo die Spießer Olmers und Sabine Arm in Arm überraschen und das Femgericht über beide ein so drolliges Ende nimmt. Wieder sind die Krähwinkler die Gefoppten und der mit Orden geschmückte Olmers führt unter weihevollen Gesängen der gerührten Mitmenschen und den nicht ganz harmlosen Weisen des Orchesters die Braut heim.

Düsseldorf. **A. Eccarius-Sieber.**

* * *

Nachschrift der Redaktion. Im Anschluß an die Besprechung der letzten Oper Cyrill Kistlers, die, wie schon berichtet, von der Stuttgarter Hofbühne zur Aufführung angenommen ist,

möchten wir unsern Aufruf aus Nr. 8 der „Neuen Musik-Zeitung“ wiederholen. Gerade in den Leserkreisen unseres Blattes hat der Komponist viel Freunde und aufrichtige Verehrer gehabt. Heute gilt es, dieser Verehrung tatkräftigen Ausdruck zu geben. Es wäre im hohen Grade bedauerlich, wenn der künstlerische Nachlaß Cyrill Kistlers verkauft werden müßte. Wer helfen will, das zu verhindern, der wende sich zwecks Erwerbung eines Klavierauszugs der „Kleinstädter“ an Rechtsanwalt Wieland in Ravensburg.

Zur sozialen Lage der deutschen Orchestermusiker.

Mitteilung und Bitte.

Vom Vorstande des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ ist eine ständige Viererkommission gewählt worden, die die Aufgabe hat, durch zweckentsprechendes initiatives Vorgehen, geeignete Veröffentlichungen in der Presse und Sammeln von beweiskräftigem Material behufs Anregung und Unterstützung gesetzgeberischer Maßnahmen für die Hebung der sozialen Lage der deutschen Orchestermusiker dauernd zu wirken. Diese Kommission hat vorerst folgenden Arbeitsplan aufgestellt:

I. Ausarbeitung eines Gutachtens betreffend die Schäden und Mißstände im heutigen musikalischen Lehrlingswesen, mit (event.) Vorschlägen zur gesetzlichen Regelung der Materie.
Referent: Herr Prof. Dr. H. Sommer.
Adresse: Braunschweig.

II. Ausarbeitung eines Gutachtens betreffend den Bildungsgang an staatlichen, Privatkonservatorien und Musikschulen jeder Art, insbesondere mit Rücksicht auf Aufnahme- und Abgangsprüfungen — — insofern alle jene Anstalten für die Vorbildung von Orchestermusikern in Frage kommen.
Referent: Herr Kapellmeister S. von Hausegger.
Adresse: Untergrainau bei Partenkirchen.

III. Ausarbeitung eines Gutachtens betreffend die Gehaltsverhältnisse der ständigen Orchester, neuerdings bewirkte Verbesserungen, und die Notwendigkeit einer nach dieser Richtung hin zu entfaltenden Propaganda, sowie der für eine solche empfehlenswerten Mittel.
Referent: Herr Hofkapellmeister Dr. Obrist.
Adresse: Weimar, am Horn 3.

IV. Ausarbeitung eines Gutachtens betreffend die Errichtung von staatlichen, bezw. städtischen Musikämtern, im Sinne des Kap. 12 der vom Unterzeichneten herausgegebenen Broschüre: „Die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker“.
Referent: Dr. Paul Marsop.
Adresse: „München, Gesellschaft Museum, Promenadenstraße.“

An alle Musiker, Dirigenten, Musikschriftsteller und -Kritiker, Orchester- und Bühnenvorstände, städtische Musikkommissionen, Vorsteher von musikalischen Bildungsanstalten, warmherzige Kunstfreunde, denen es um die notwendige, gründliche Besserung der Einkommensverhältnisse der Orchestermusiker und damit um die Hebung der gesamten sozialen Lage des Standes zu tun ist, ergeht hiermit die Bitte, das ihnen zur Verfügung stehende brauchbare und zuverlässige Material der Kommission des „Allgemeinen deutschen Musikvereins“ zu übermitteln. Und zwar in der Art, daß gefl. alles, was seinem Inhalt nach in eine der oben angegebenen Kategorien I, II, III, IV fällt, freundlichst direkt an die Adresse des betreffenden Herrn Referenten geschickt werde. Es wird ersucht, in allen Fällen anzugeben, ob der Name des Einsenders bei Veröffentlichungen in Zeitschriften, Tageszeitungen, Broschüren &c. genannt werden darf, oder nicht.
Besten Dank im voraus!

I. A.:
Dr. Paul Marsop.

Anmerkung. Im Interesse der Sache der Orchestermusiker wird um Wiederabdruck sowie um anderweite möglichst wirksame Bekanntgabe obiger „Mitteilung und Bitte“ ersucht.





Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil
trüben, das er fällt.

Barmen-Elberfeld. Drei größere Gesangvereine unserer weltberühmten Industriestädte (nämlich die Elberfelder Konzertgesellschaft unter Leitung des Königl. Musikdirektors Hagen, die Barmer Konzertgesellschaft mit K. M. Stronck als Dirigenten und der von K. M. Hopfe dirigierte Barmer Volkschor) haben gleichen Anteil an der Pflege guter klassischer und moderner Chormusik. Freilich ist eine Vorliebe für bewährte ältere Meisterwerke in allen Konzertsälen unseres Tales unverkennbar. Die „Jahreszeiten“, der „Messias“ erschienen wie in den Vorjahren so auch heuer wieder auf dem Repertoire. Außer der Matthäuspassion bekommt unser Publikum aus dem tiefen und unerschöpflichen Schatz Bachscher Chorliteratur wenig oder gar nichts zu hören. Hoffentlich wird die Aufführung der Kantaten „Aus tiefer Not; Wer da glaubet und getauft wird; Sehet, wir gehen hinauf nach Jerusalem; Wachet auf, ruft uns die Stimme“ seitens der Elberfelder Konzertgesellschaft ein Ansporn sein, auf dem betretenen Wege fleißig und mit Eifer weiter zu arbeiten. Neueren Komponisten stehen unsere musikalisch maßgebenden Kreise gleichgültig, um nicht zu sagen ablehnend, wenigstens jedoch abwartend gegenüber. Anton Bruckner, Max Reger sind besonders in Elberfeld so gut wie unbekannt. Am häufigsten kommt Brahmssche Musik (u. a. Nänie für Chor und Orchester, aufgeführt von der Barmer Konzertgesellschaft), Bruch mit seinem im Wuppertal sehr beliebten Odysseus und R. Strauß (Wanderers Sturmlied) zu Gehör. Was die Auswahl und die Zusammenstellung gemischter Programme betrifft, ist überall ein erfreulicher Fortschritt gegen die Stillosigkeit und Einseitigkeit früherer Aufführungen zu konstatieren: so wurde z. B. in einem Konzert ein Ueberblick über die Erzeugnisse R. Straußens von op. 7 bis 28 (Serenade op. 7 für 13 Blasinstrumente bis op. 28 Till Eulenspiegels lustige Streiche) gegeben; eine andere Veranstaltung zeichnete R. Schumann in großen Zügen als Symphoniker, Lieder- und Chorkomponisten; eine 3. Aufführung stellte einen sehr interessanten Vergleich an zwischen Schumann – Brahms – Tschaikowsky (Toccata und Manfred—Nänie—Manfred-Symphonie). — Das unter Dr. Haym stehende, vortrefflich geschulte städtische Orchester läßt sich die Kultivierung der besten Werke älterer und neuerer Zeit mit gutem Erfolg angelegen sein. Zwei örtliche Neuheiten: Bachs Orgelpräludium Es dur, von B. Scholz für Orchester bearbeitet, büßt in der Uebertragung so ziemlich alles von seiner ursprünglichen Kraft, Tiefe und Erhabenheit ein; die symphonische Trilogie „Allerseelen, Weihnachten, Ostern“ von dem Belgier Jan Blokx ist eine ganz monotone Arbeit, die hier entschieden abgelehnt wurde. — Die Kammermusik fristet im Wuppertal ein sehr bescheidenes Dasein: nur in den Soireen der Frau Ellen Saatweber-Schlieper (Barmen) hat sie eine treue, liebevolle Aufnahme gefunden. Nicht nur klassische Sachen werden durch erste Künstler (Henri Marteau-Bern, Bram-Eldering, Cellovirtuos Gerard Hekking) vortrefflich interpretiert, hier lernt man auch zeitgenössische Tonsetzer kennen und beurteilen. Einen unbestrittenen Siegeseinzug nahm Reger mit der Sonate op. 91 Nr. 2 D dur für Violine allein und op. 93, einer Suite im alten Stil für Geige und Klavier. Beide Werke zeigen, daß der so viel geschmähte M. R. einfach, klar und melodisch zu schreiben versteht. Möchte die Sonate sowohl wie auch die Suite recht bald viele Freunde und Spieler finden, sie verdienen es in hohem Maße. — Auswärtige Solistenkonzerte sind der Zahl nach in dieser Saison nicht zurückgegangen. Für eine gute Qualität ist die Konzertdirektion Madame de Sauset eifrigst bemüht. — Eine ganz hervorragende Sängerin lernten wir in Susanna Dessoir-Berlin kennen. Von den Klaviersolisten verdient Rehberg-Genf, der verschiedene moderne Sachen vortrug, und der Mozart- und Beethovenspieler Ernst von Dohnányi-Berlin uneingeschränktes Lob. — Auf dem Gebiete der Kirchenmusik könnte entschieden weit mehr geleistet werden, wenn sich die überaus zahlreichen, kleinen Chöre und Quartette erst zu einem größeren Ganzen unter zielbewußter, energischer Leitung eines tüchtig musikalisch vorgebildeten Dirigenten zusammenschlössen. Unter den obwaltenden Umständen fehlt es den vorhandenen Vereinen fast an allem (am empfindlichsten ist der Mangel an Männerstimmen), um größere Werke einstudieren zu können. Nur das von dem trefflichen Leipziger Soloquartett für Kirchenmusik veranstaltete Konzert (die christlichen Festzeiten als Programm) hat mehr als lokale Bedeutung. — Das Elberfelder Stadttheater hat seit der Leitung des Direktors Julius Otto, der Regieführung Thoelkes und der Berufung des Kapellmeisters Coates (Leipzig) einen ungeahnten künstlerischen Aufschwung genommen. Fast jedes Fach ist durch einen ausgezeichneten Solisten besetzt. Statt der früher beliebten Jagd auf Novitäten ist nunmehr ein sicheres, planvolles Streben nach den höchsten Zielen der Kunst zu sehen. Den Höhepunkt aller bisherigen Kunstleistungen bildete die örtliche Erstaufführung der Salome von Richard Strauß am 4. Dezember (M. Kahler: Salome, Dr. Briesemeister: Herodes, Morny: Jochanaan), das phänomenal schwierige Werk hatte einen unbestrittenen Erfolg. Das Repertoire des Barmer Stadttheaters (Direktor Otto Ockert, Oberspielleiter Rittersberg, Kapellmeister F. Lederer) gleicht im allgemeinen dem seiner Schwesterstadt

Lobenswerte Sorgfalt wird auf die Einstudierung der Chöre gelegt. Unter den Solisten zeichnet sich der jugendliche Tenor Paul Hochheim aus; man wird diesen Künstler früher oder später, wenn nicht alle Hoffnung, zu der er hier berechtigt, trügt, noch auf unseren ersten Bühnen bewundern. H. Oehlerking.

Dortmund. Unsere Stadt ist so glücklich, in ihren Mauern drei Musikdirektoren zu besitzen, die sich gegenseitig gut ergänzen. Kgl. Musikdirektor Janssen, der in der Leitung des Musikvereins den größten und ältesten Chorkörper der Stadt leitet, bietet in großen Chorwerken Meisterhaftes, wogegen Musikdirektor Holtschneider mit seinem Konservatoriums-Chor in letzter Zeit mehr dem a cappella-Gesang in vortrefflicher Weise Geltung verschafft. Der Leiter des philharmonischen Orchesters Hüttner bringt in seinen Konzerten neben musterhaften Darbietungen der Klassiker auch die neuesten Schöpfungen Jungdeutschlands. Der Musikverein bot in seinem ersten Konzert mit der Wiedergabe von Händels „Judas Maccabäus", soweit Chor, Orchester und Orgel in Betracht kommen, Vorzügliches. Es war die erste Aufführung in der Neugestaltung von Chrysander nach der Mainzer Händel-Aufführung im Mai d. J. Sie konnte den Vergleich mit den glanzvollen Mainzer Leistungen wohl bestehen. Dagegen waren die solistischen Taten sehr ungleichmäßig. Frau Elfr. Götte (Berlin) Sopran und der Tenorist Jungblut befriedigten, was man vom Bassisten Rich. Schmidt (Hannover) nicht sagen kann. Die Altistin war unmöglich. Auch im zweiten Musikvereins-Konzert, das Bachs „Magnifikat" D dur in der Franzschen Bearbeitung brachte, waren Chor, Orchester und Orgel, letztere stets meisterhaft von Musikdirektor Holtschneider bedient, sehr gut; die Solisten verhinderten aber auch hier wiederum eine stilgerechte Wiedergabe. Das Konzert hatte seinen Abschluß mit dem neuen Werke von M. Enrico Bossi für Streichorchester „Intermezzi Goldoniani". Es sind dies musikalische Illustrationen des italienischen Volkslebens. Das Werk fand eine sehr feinfühlige Wiedergabe und hinterließ bei allen musikalischen Zuhörern einen guten Eindruck. Doch würde dieser, wenn sich der Komponist zu Kürzungen der drei ersten Sätze (das Werk besteht aus sechs Sätzen) entschließen könnte, noch nachhaltiger sein. In zwei Konzerten im Rathaussaal und in der Synagoge gelangten unter Holtschneiders temperamentvoller Leitung a cappella-Chöre von Isaak, Eccart, Donati, Schumann, Brahms und Bach in größtenteils tadelloser Weise zur Wiedergabe. Im Synagogenkonzert spielten Holtschneider und sein Schüler Heinermann Orgelkompositionen von Bach in feiner Registrierung. Musikdirektor Hüttner bot in seinen zwei ersten philharmonischen Konzerten in Brahms' IV. e moll-Symphonie sowie in Till Eulenspiegel von Strauß prächtige Leistungen. In diesen Konzerten wären von den mitwirkenden Solisten nur Henri Marteau zu erwähnen, der in unvergleichlicher Weise Brahms' Violinkonzert und für Sologeige Max Regers Sonate D dur zu Gehör brachte, und Marie Buisson, die in anmutiger Weise Bergerettes und Pastourelles des 18. Jahrhunderts sang. M. Weinberg.

Erfurt. Die erste Hälfte der Saison hat uns zwei Konzerte des Erfurter Musikvereins gebracht. In dem ersten stellte sich der neue Dirigent Richard Wetz dem Publikum vor und bewies in dem „Meistersinger"-Vorspiel und der „Eroica" viel Temperament, das ihn aber verleitete, die Tempi meist zu übereilen; da zudem auch wohl nicht genügend studiert worden war, so hinterließ namentlich die Symphonie einen wenig befriedigenden Eindruck. Besser gelang die F dur-Serenade von Volkmann. Frau Rüsche-Endorf sang die Arie der Katharina aus „Die Zähmung der Widerspenstigen" von Götz und „Schmerzen" und „Träume" von Wagner. Das Programm des zweiten Konzerts wurde von den Meiningern unter Leitung von Professor Berger ausgeführt. Die Wiedergabe der Variationen von Brahms gewährte vielen Genuß, wenn auch manches wohl etwas straffer im Rhythmus gegeben werden konnte. Des weiteren bot die auserlesene Künstlerschar mit der romantischen Symphonie von Bruckner eine ganz hervorragende Leistung. Zwischen diesen beiden Hauptwerken standen Saint-Saëns mit „Phaeton" und der Tarantelle für Flöte und Klarinette, von Kammermusiker Mansgold und Musikdirektor Mühlfeld mit größter Virtuosität geblasen, und Richard Wetz mit einer Kleist-Ouvertüre, einer nicht uninteressanten Arbeit des jungen Komponisten. Von den fünf Konzerten, die der Sollersche Musikverein während der Saison gibt, haben bereits drei stattgefunden. In dem ersten hörten wir Brahms' F dur-Symphonie, deren Wiedergabe dem Stimmungsgehalt dieser herrlichen Komposition in keiner Weise gerecht wurde. Besser gelang die romantische Ouvertüre von Thuille. Der Solist des Abends, Professor Sauer, spielte das Klavierkonzert in Es dur von Beethoven, und zwar den ersten Satz mit einiger Reserve, das Adagio mit großer Innigkeit und den Schlußsatz mit Feuer und Begeisterung, und des weiteren Stücke von W. Fr. Bach, Schumann, Chopin und Liszt. In dem zweiten Konzert hörten wir Fräulein Mary Münchhoff und Herrn Joan Manén, die beide Exzellentes leisteten, aber leider ein Programm gewählt hatten, bei dem der wahre Musikfreund nicht ganz auf seine Kosten kommen konnte. Das dritte Konzert endlich gestaltete sich zu einer Huldigungsfeier für den Meiningenschen Hofkapellmeister Emil Büchner aus Anlaß von dessen 80 Geburtstag. Emil Büchner, am 5. Dezember 1826 in Osterfeld bei Naumburg a. S. geboren, erhielt seine Ausbildung am Leipziger Konservatorium durch Mendelssohn und Schumann. Er war dann u. a. in Magdeburg, Köln und Düsseldorf als Kapellmeister tätig und wurde 1865 als Nachfolger Jean Joseph Botts nach Meiningen berufen. Mit dem Beginn der Aera Bülow trat er von der Leitung der Hofkapelle zurück und siedelte nach Erfurt über. Hier stand er bis zum Jahre 1897 an der Spitze des Sollerschen Musikvereins. Auch als Komponist ist Büchner zu Ansehen gelangt. Der greise Diener der edlen Musika wurde an seinem Geburtstage herzlich gefeiert. Zahlreiche Gratulationen von nah und fern liefen ein, darunter auch von der Meininger Hofkapelle und vom Altmeister Joachim, und die vielen Freunde und Verehrer, die der Jubilar hier am Orte zählt, überbrachten persönlich ihre Glückwünsche. Der Herzog von Meiningen aber zeichnete seinen alten Hofkapellmeister durch die Verleihung des Professortitels aus. Der Erfurter Sängerbund, dessen Ehrenmitglied Emil Büchner ist, veranstaltete einen Kommers und der Sollersche Musikverein gab, wie bemerkt, zu Ehren des alten Herrn ein Konzert. „Die Lenzfahrt", ein Zyklus von Liedern und Tänzen für Chor und Orchester von Franz Mayerhoff, mit dem dieses Konzert begann, war hier nicht ganz am Platze. Denn das Werk zeugt von gar zu wenig Erfindungsgabe und streift hier und da hart die Grenze des Trivialen; dazu wirken die während der 40 Minuten, die die Aufführung des Werkes in Anspruch nimmt, fast unausgesetzt erklingenden Walzermelodien ermüdend. Das zweite Chorwerk des Abends, „Wittekind" von Emil Büchner, wirkte dagegen ordentlich erfrischend; voll interessanter und auch packender Züge, läßt es in seinem Schöpfer auch den sicheren Beherrscher des Orchesterapparats erkennen. Die Ausführung der beiden Werke konnte befriedigen; ja manches gelang sogar recht gut, und es waren namentlich die Frauenstimmen, die sich rühmlichst hervortaten. Die Soli im „Wittekind" wurden von Frau Anna Quensel (Weimar) und Hofopernsänger Hans Spieß (Braunschweig) gesungen. — An Kammermusikabenden ist nur einer zu verzeichnen. Von den drei Herren Henri Prins (nicht zu verwechseln mit dem Altenburger Konzertmeister gleichen Namens), Helfferich und Weinreich, die ihn veranstalteten, konnte nur der letztgenannte interessieren. Die mitwirkende Sängerin Fräulein Bertha Freda von Oidtman hat einen verschleiert klingenden Sopran. In bezug auf den Vortrag gelang ihr Franz' „Auf dem Meere" am besten. — Von den Solistenkonzerten hinterließ das der drei Geschwister vom Scheidt den besten Eindruck, neben dem nur noch das des blinden Pianisten Albert Menn und das der Konzertsängerin Fräulein Droysen hier genannt seien. M. Puttmann.

Sondershausen. Die Novitäten der Lohkonzertsaison waren bisher spärlicher als sonst; man spielte hauptsächlich das altbewährte Gute, wie es für Volkssymphoniekonzerte wohl auch richtig sein mag. Daß eine der Schumannschen Symphonien im Schumann-Gedächtnisjahr zur Ausführung käme, blieb freilich ein unerfüllter Wunsch. Die einzige Huldigung für den großen Toten war der Vortrag seines so selten gehörten Cellokonzertes durch unsern ersten Solocellisten Georg Wörl. Das Werk macht der Technik des Instruments wenig Konzessionen und kleidet die musikalischen Gedanken wohl in ein vornehmes, aber nicht virtuosenhaft glänzendes Gewand. Für solche spröde Meisterwerke ist Wörl der rechte Interpretor. Unter den wenigen Neuheiten ragte das „Variationenwerk in g moll für Orchester" von Edward Elgar als die bedeutendste hervor. Es ist eine musikalische Porträtgalerie, über jedem Bilde steht der Name des „Gezeichneten". Apart, aber rätselvoll für den Hörer, dem das kurze und kurzatmige, durch Pausen unterbrochene Thema schon als „Enigma" gegeben wird. Mit überraschender Fülle und Pracht erblühen aus den paar Tönen dieses „Rätsels" die Variationen und durchlaufen die bunte Skala der Empfindung vom düstersten Grau bis zum lichtesten Farbenton. Interessante Rhythmik, originelle Klangwirkungen drücken der Komposition das hochmoderne Gepräge auf. Das Neueste vom Neuen wurde uns unlängst in Max Regers op. 95 geboten: „Serenade für kleines Orchester." Der Charakter der Sätze ist, dem Serenadenstil entsprechend, richtig gewahrt, aber sie sind, bis auf den zweiten burlesken Satz, für unser Gefühl zu breit geraten. Einem flotten „Scherzo fantastique" von Joseph Suk kann man fortreißenden Schwung und pikanten Klangreiz nachrühmen, aber ein bis zum Uebermaß wiederholtes kurzes Motiv in der Mittelepisode drängt sich unschön vor. Die Komponisten des Auslands, die bei uns viel Beachtung finden, waren hauptsächlich durch Jean Sibelius und Christian Sinding vertreten. Ein „Valse triste" des finnischen Tonschöpfers gab reizvolle Halblichtstimmung und sein Frühlingssang „La tristesse du printemps" erzählte von tauendem Schnee, von Knospenschwellen und süß-schmerzlichem Lenzahnen. Des norwegischen Komponisten Violinkonzerte in A dur und D dur, von denen das erste viel nationale Eigenart zeigt, wurden uns in meisterhafter Interpretation durch die Konzertmeister Corbach und Beermann vorgeführt. — Ueber ein neues abendfüllendes Chorwerk für Chor, Soli und Orchester, das Konzertdrama „Benina", Text von Marie Bolz, Musik von H. Schöne, schreibt uns E. Liepe: Der Stoff des hier überhaupt zuerst aufgeführten Werkes ist der litauischen Sagenwelt entnommen. Knapp und plastisch in Aufbau und szenischer Entwicklung, entrollt uns der Text ein interessantes Bild von eigenartigem lokalen Kolorit, das durch die fremdartig klingenden Namen der litauischen Mythologie und charakteristische Volksgebräuche noch anziehender wird. Die Dichterin, eine bekannte Musikschriftstellerin, hat dem Werk eine lebendige, schwungvolle sprachliche Einkleidung verliehen und in lyrischen wie dramatischen Momenten sich als gewandt schaffende Künstlerin erwiesen. Die Musik des als trefflicher Komponist bereits vorteilhaft bekannten H. Schöne ist

stimmungsvoll, edel erfunden und zeugt von tüchtiger Durchbildung; ihr Bestes gibt sie in den lyrischen Momenten des Werkes. Die Lieder der Fürstin an der Wiege und am Webstuhl sind höchst anziehende, eigenartige Tongaben. Leider hat der talentvolle junge Musiker die Erstaufführung seines Werkes nicht mehr erlebt; ein schweres Leiden raffte ihn im Frühjahr dahin. Um die Fertigstellung der Partitur, die nur bruchstückweise vollendet war, hat sich Rudolf Werner, Dirigent des Siegener Musikvereins, verdient gemacht; auch eine von ihm nachkomponierte Arie zeugte von Geschmack Die Aufführung, die für Chor, Solisten und Orchester nicht zu unterschätzende Schwierigkeiten bietet, war im allgemeinen befriedigend, der Beifall des Publikums besonders zum Schluß des lebensfähigen Werkes lebhaft.

Marie Boltz.

Wiesbaden. Unsere Hofoper ruht auf ihren Lorbeeren. Außer der Einstudierung der Saint-Saënsschen Oper „Samson und Dalila“, darin Herr Kalisch und Frau Brodmann in den Hauptrollen exzellierten, ist in der vorweihnachtlichen Saison nichts der Aufzeichnung Wertes geschehen. Die Hofkapelle unter Mannstädts Führung hatte mit einem Schumann-Abend („Manfred“ mit Possarts Deklamation) und einem Beethoven-Abend (3 Symphonien!) Ehre eingelegt. Fleißiger ist man im Kurhause, wo Kapellmeister Afferni manch interessante ältere und neuere Werke aufs Programm brachte: so Berlioz’ „Symphonie fantastique“, so die von echt italienischem Wohllaut durchtränkte, edel empfundene D dur-Symphonie von G. Sgambati, die der just anwesende Komponist als in der Wiedergabe „ideal gelungen“ bezeichnete. Auch kleinere Novitäten von J. Sibelius und V. Herbert (eine sehr wenig anheimelnde „Romantische Suite“) fanden vorzügliche Ausführung. Unter den Solisten im Kurhaus hatten glänzende Erfolge: E. Sauer, der mit seinem effektvollen e moll-Klavierkonzert erschien; Hubermann, der zum vornehm gestaltenden Künstler erwuchs — er spielte Brahms’ Violinkonzert — und Erika Wedekind, die blonde, hier stets gern gehörte Dresdner Nachtigall. — Der „Cäcilien-Verein“ schaffte sich mit der Aufführung der „Jahreszeiten“ unter Kogels Leitung einen Ehrenabend; der „Künstler-Verein“ vermittelte die Bekanntschaft mit mancherlei auswärtigen Künstlern, worunter zuletzt das „Russische Trio“ (Vera Maurina und Gebr. Preß) durch Vorführung interessanter Kammermusikwerke von P. Juon und A. Arensky besonderes Aufsehen erregte.

Prof. Otto Dorn.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Maifestspiele im königl. Theater zu Wiesbaden werden sich in diesem Jahre auf einen größeren Zeitraum erstrecken, da die Anwesenheit des Kaisers und der kaiserlichen Familie in Wiesbaden für ungewöhnlich lange Zeit vorgesehen ist. An Opern werden Don Juan, Goldmarks Königin von Saba und Adams Postillon aufgeführt werden.

— Anläßlich der Jubelfeier der Stadt Mannheim veranstaltet das Hof- und Nationaltheater im Frühjahr und Herbst 1907 Jubiläumsfestspiele. Zur Aufführung sollen gelangen je ein Schauspiel von Goethe, Schiller, Kleist, Hebbel und je eine Oper von Gluck, Mozart, Weber, Wagner.

— Im Nürnberger Stadttheater hat unter Leitung von Kapellmeister Dr. Kunwald die erste zyklische Aufführung des Nibelungen-Ringes stattgefunden. Der Zubrang zu den Aufführungen war so groß, daß auf Ende Februar eine zweite Gesamtaufführung des Ringes anberaumt worden ist.

— „Hans der Fahnenträger“, eine neue Oper von Gustav Dippe, hat im Kasseler Hoftheater die Uraufführung unter Hofkapellmeister Dr. Beyer erlebt.

— Müller von der Ockers Oper „Die Nixe“, bearbeitet von Frankenstein nach dem Baumbachschen Märchen „Das stählerne Schloß“, ist am Bremer Stadttheater und am Magdeburger Stadttheater aufgeführt worden.

— Enrico Bossis Oper „Wanderer“ ist auch im Lübecker Stadttheater aufgeführt worden. Renzo Bossi, der Sohn des Maestro, dirigierte die Oper.

— Die dreiaktige Oper „Sonnenwende“ von Ernst Hartenstein ist von der Intendanz des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters zur Uraufführung angenommen worden.

— Im Mainzer Stadttheater hat die erste Aufführung der Oper „Frieden“ von Bruno Heydrich (Halle a. S.) stattgefunden.

— Gorters Oper „Das süße Gift“ ist auch am Stadttheater zu Mülhausen im Elsaß aufgeführt worden.

— Die Wiener Volksoper hat das neue Jahr mit einer Aufführung von Giordanos „Fedora“ begonnen. Im weiteren Verlauf der gegenwärtigen Spielzeit wird Direktor Rainer Simons als Novitäten zur Aufführung bringen „Küß den Pfennig“ von Oskar Stella, „Vater unser“ von Georg Röhr (Text von E. von Possart) und „Tosca“ von Puccini. Im April soll Straußens „Salome“ durch das Breslauer Opern-Ensemble in der Volksoper zur Darstellung gelangen. (In der Hofoper ist es bekanntlich Direktor Mahler nicht gelungen, die Erlaubnis zur Aufführung zu erhalten. Red.)

— Van Dycks vierwöchige deutsche Opernsaison im Londoner Coventgarden ist mit einer Meistersingeraufführung unter Leopold Reichwein eröffnet worden.

— Die komische Oper „Maskerade“ von Karl Nielsen ist erstmalig im Königl. Theater zu Kopenhagen zur Aufführung gekommen.

— Im Nationaltheater zu Bukarest hat eine von Alexis Catargi, rumänischem Legationssekretär in London, komponierte Oper „Enoch Arden“ ihre erste Aufführung erlebt.

— Ein neues Operettenwerk von zwei seriösen Musikern wird in Kürze in Italien erscheinen. Es sind die Komponisten Franchetti und Giordano, die sich zu einem heiteren Werk zusammengetan haben, dessen Textbuch Illica schrieb, ebenfalls bisher ein Librettist seriöser Opernbücher. Die Operette führt den Titel „Jupiter“.

— In New York hat Direktor Conried im Metropolitan-Operahouse „Fausts Verdammung“ von Hector Berlioz in der Bühnenbearbeitung von Raoul Gunsbourg in glänzendster Ausstattung unter Leitung Maestro Vignos aufgeführt.

— „Salome“ von Richard Strauß wird nach den zurzeit vorliegenden Nachrichten in New York tatsächlich nicht mehr aufgeführt. Die Direktion des Metropolitan Operahouse hat Conried lieber eine Entschädigung gezahlt, die übrigens nicht gering sein wird, als daß sie selbst in abgeschwächter Gestalt die Aufführungen weiter erlaubt hätte. Die Amerikaner haben immer etwas Besonderes; während in Wien mit wenig Sinn aber viel Methode die Aufführung von vornherein nicht gestattet worden war, in Budapest die Darstellung wenigstens kurz vor der Generalprobe noch inhibiert wurde, hatte in New York die erste Aufführung (138 Musiker) unter kolossalem Beifall des Publikums und unter „Bewunderung der Kritik“ für Straußens Kunst bereits stattgefunden, als die Gefahr erkannt wurde. Nun, sie ist noch glücklich von den Amerikanern abgewendet worden, die nun wieder Herrn Caruso zujubeln dürfen. Auch der Bürgermeister von Boston hat erklärt, er werde keine Aufführung des Werkes dulden, und deutsche Kreise protestieren, damit gleich ganz reiner Tisch gemacht wird, nun auch gegen die angesetzt gewesene Aufführung der Wildeschen Originaldichtung (deutsch) im Irving-Place Theater. Noch mehr, dies deutsche Theater wird überhaupt verschwinden, da die Stadt New York den Platz enteignet. Das heißt doch mal eine mißliebige Kunst mit Feuer und Schwert ausrotten! Diesmal werden die Amerikaner bei uns zweifellos etwas mehr Lob ernten als in den letzten Jahren; sehen doch „Idealisten“ schon die ganze deutsche Kunst in Gefahr. — Von der New Yorker Presse ist übrigens eine Zeitung nicht mit dem Text zur Oper einverstanden. Herr Brisbane hat in einem Leitartikel (!) des „Evening Journal“, betitelt „Eine tote Kröte auf weißen Lilien“, folgendes Schlußurteil gefällt: „Auf die schöne Musik wird die scheußliche, gemeine, krankhafte Schöpfung des unnennbaren Oskar Wilde gepfropft und das Ganze dem Publikum als Kunst vorgesetzt. Eine tote, stinkende Kröte, der Wildesche Text, auf einer weißen Lilie, der Straußschen Musik, das ist Salome!“ — Die „Frankfurter Zeitung“ spottet, Herr Brisbane leite davon, daß er das höchste Gehalt eines Redakteurs (75 000 Dollar im Jahr) erhält, seine Befähigung und Berechtigung her, über jedes Thema, ganz gleich was es sei, zu schreiben.

— Rudolf Louis’ symphonische Dichtung „Proteus“ hat unter Schnéevoigts Leitung in einem Konzert des Münchner Kaimorchesters starken Erfolg gehabt. Das Kaimorchester gab unter Lassalle einen César Franck-Abend (Orchestersatz aus „Rédemption“, symphonische Dichtungen „Psyché“ und „Der wilde Jäger“ als Novitäten).

— In der Musikalischen Gesellschaft in Köln ist als Neuigkeit eine Orchestersuite (d moll) von M. J. Erb, op. 29, unter Generalmusikdirektor Steinbachs Leitung aufgeführt worden.

— Die symphonische Dichtung „Traum im Walde“ von Paul Steinbeck hat in Magdeburg ihre Uraufführung unter Leitung von Musikdirektor Joseph Krug-Waldsee erlebt.

— Die neueste Symphonie Nr. 5 in f moll von Heinrich XXIV. Fürst Reuß (Uraufführung in Halle) ist am 18. Januar von der fürstlichen Hofkapelle in Gera unter persönlicher Leitung des Komponisten aufgeführt worden.

— Im Stuttgarter Tonkünstlerverein ist außer einigen neuen Liedern und der „Suite im alten Stile“ eine Passacaglia und Fuge (op. 96) für zwei Klaviere von Max Reger aufgeführt worden und zwar mit ganz außerordentlichem Erfolge. Eine öffentliche Kritik der Aufführungen im Tonkünstlerverein ist nicht gestattet, in diesem Falle auch nicht nötig, da das neueste Werk Regers noch genug von sich reden machen wird. Reger und Max Pauer spielten.

— Die Bearbeitung der zweiten Passionsmusik von Händel von E. Koch und H. Inderau (das Werk entstand 1716 nach der Passionsdichtung des Hamburger Brockes) zeigt uns Musikdirektor H. Inderau in Gummersbach an. Besetzung: Soli, Chor, Streichquartett, Oboen, Fagotte, Orgel und Cembalo. Herr Inderau ist zur Auskunft über nähere Einzelheiten bereit.

— Der Komponist der Tondichtung „Im Thüringer Walde“ schreibt sich Robert Wiemann (Osnabrück), (nicht Viemann, wie wir in Nr. 8 irrtümlicherweise berichtet hatten).

— Im Oratorienverein „Cäcilia“ in Fulda hat, wie man uns von dort schreibt, eine Aufführung der dramatischen Kantate „Frau Holde“ für Soli, gemischten Chor und Orchester von Albert Thierfelder unter Leitung des Musikdirektors G. Lehr stattgefunden.

— Eine interessante Nachricht lesen wir aus Wien, wo auf den Programmzetteln für die Aufführung der sechsten Symphonie Mahlers diese als „Tragische“ bezeichnet war.

— Die erste Pariser Aufführung einer Klavierkomposition von Max Reger („Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven“) hat in der „Salle des Agriculteurs“ stattgefunden.



— Musiker-Autographen. Eine hochinteressante Auktion von Autographen berühmter Musiker findet am 19. und 20. Februar in Leipzig bei C G Boerner statt. Dem Katalog entnehmen wir folgendes: Die Abteilung „Musiker“ verzeichnet mit ihren 100 Nummern beinahe ebensoviel Kostbarkeiten und Seltenheiten. Beethoven ist mit einem vierseitigen Musikmanuskript und 2 Briefen vertreten. Von Brahms finden wir das Manuskript einer Komposition auf das Goethesche Gedicht „Phänomen“. Eine besondere Rarität ist ein eigenhändiges Manuskript eines Flötenkonzerts von Friedrich dem Großen in 4 Folioseiten. Ein feines englisches Original-Miniature-Porträt Joseph Haydns ist in Abbildung beigegeben. Von demselben Künstler ist ein 3 Seiten starkes Musikmanuskript verzeichnet. Auf die Familie Mozart beziehen sich 8 Nummern des Kataloges: 2 Briefe des Vaters, einer der Mutter, Marianne Mozart, und nicht weniger als 3 Briefe von Wolfgang Amadeus, darunter ein lustiger Jugendbrief. Das wertvollste Stück der Sammlung wird aber ein eigenhändiges Manuskript eines Klavierkonzerts von Mozart sein, 83 Folioseiten stark. Von Schubert sind nicht weniger als 5 Manuskripte, ein 4 Seiten langer Brief und ein bisher unbekannt gebliebenes großes Original-Porträt vorhanden. Und zum Schluß verzeichnet diese Abteilung noch eine Richard Wagner-Sammlung, wie sie wohl kaum je in solcher Schönheit ausgeboten worden ist. 15 Briefe ausgewählten Inhalts und 10 Manuskriptnummern sind beschrieben, unter letzteren die wertvolle Partitur (vollständig) des „Schusterliedes“ aus den „Meistersingern“, 8 Seiten Großfolio, von denen wir die erste Seite in verkleinertem Maßstabe unsern Lesern heute auf Seite 213 bringen. Es handelt sich um das für den Konzertvortrag mit abweichendem Schluß eingerichtete Schusterlied. Das Manuskript ist in rotem Leinwandband mit reicher Goldpressung eingebunden und rührt ganz von Wagners Hand her. Vorn eingebunden befindet sich ein seitengroßes photographisches Porträt Wagners mit folgender Widmung:

„Seinem lieben Meistersinger und theurem Freunde
Betz
in großer Freude und zur Erinnerung an das vortreffliche Schustern.
Triebschen bei Luzern
July 1868 Richard Wagner.“

Außerdem liegt ein Telegramm vom 29. Juli 1868 bei:

Opernsänger Betz 4 Jahreszeiten München.
Liebe Dinge die ich da merk,
hör es glückte ganz das Werk.
Meistergruß! Dank! Wagner.

Dieses kostbare und in seinem Aeußeren und Inneren unvergleichlich schöne Manuskript, erhielt der Sänger Betz, der den Sachs in der denkwürdigen ersten Aufführung der Meistersinger vom 21. Juni und in den folgenden Wiederholungen gesungen, und durch sein Einspringen für Beck das Werk ermöglicht hatte, wenige Wochen darauf übersandt, nachdem Wagner selbst am Tage nach der Aufführung sich wieder nach Triebschen zurückgezogen hatte, um von dort aus den Mitwirkenden zu danken. Unser Faksimile zeigt deutlich die feine saubere Schrift Wagners. Interessant ist die spätere Hinzufügung der Fagotte, die dann unter den Trompeten, nicht wie gewöhnlich als Baß unter den Holzbläsern, ihre Stelle in der Partitur finden. Der Katalog der Auktion ist mit Tafeln und Abbildungen reich ausgestattet und wird an Interessenten gegen Einsendung von 50 Pfennig durch den Verlag C. G. Boerner in Leipzig, Nürnbergerstraße 44, abgegeben.

— Zur Tantiemenfrage. Wie die „Musikgeschichtlichen Blätter“ in ihrer Nr. 1 des II. Jahrgangs kurz mitteilen, ist nunmehr zwischen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und der Leipziger Verlegergruppe eine friedliche Verständigung herbeigeführt worden. Die maßgebenden Leipziger Firmen haben ihren Beitritt zur Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht erklärt. Dieser Beitritt wird perfekt werden, sobald die Hauptversammlung der Genossenschaft die vereinbarten Aenderungen der Grundordnung genehmigt hat. — Daran ist kaum zu zweifeln, und so tritt denn nach langem Kampfe der Zustand ein, den die „Neue Musik-Zeitung“ von Anfang an als den im Interesse unserer Kunst einzig wünschenswerten bezeichnet hatte: Die Einigung! Man darf die Hoffnung aussprechen, daß damit die Unsicherheit, die durch den Tantiemenstreit in weite Kreise getragen worden war, nunmehr voll beseitigt ist und einer ruhigen, segensreichen, auf gegenseitigem Vertrauen beruhenden Entwicklung Platz machen wird. Nähere Einzelheiten über die Abmachungen fehlen noch.

— Musikpädagogische Reformen. Im Musikunterrichtswesen des Königreichs Sachsen bereiten sich Reformen vor. Ein vom sächsischen Ministerium gewählter Ausschuß von Fachleuten hat befürwortet: die Einrichtung von Prüfungsstellen für die pädagogische und musikalische Lehrbefähigung, und von Befähigungsnachweisen, ferner eine die Unterrichtsaufgaben klarer bezeichnende Einteilung der Musikschulen (Unterscheidung zwischen a) Elementarschulen, Mittelschulen und Hochschulen für Musik, b) zwischen Musikschulen für Berufsmusiker und Musikschulen für Kunstfreunde oder Musikschulen für beide Gattungen von Lernenden) und schließlich die Konstituierung eines aus unabhängigen Fachmännern zusammengesetzten Beirates für musikalisch-pädagogische Fragen, der dem sächsischen Ministerium zur Seite zu stellen ist. Zur Vorbereitung weiterer Maßnahmen wurde eine Kommission gewählt, die aus den Herren Julius Klengel und Hugo Riemann aus Leipzig und Direktor Joh. Kranz, Richard Buchmayer und Hochschullehrer Ernst Vetter aus Dresden besteht.

— Gesamtausgabe Haydnscher Werke. Bei der Herausgabe der Denkmäler deutscher Tonkunst sind die Werke der großen Klassiker als über den Rahmen dieses Unternehmens hinausgehend ausgeschieden worden, da Gesamtausgaben ihrer Kompositionen als große für sich bestehende Aufgaben angesehen werden mußten. In der Kette solcher Gesamtausgaben der Klassiker fehlt nur noch das Lebenswerk des Reformators der Instrumentalmusik Joseph Haydn. Die Veranstaltung einer Gesamtausgabe seiner Werke wird von den hervorragendsten Kennern der Musik und Musikwissenschaft seit längerer Zeit betrieben und soll nunmehr in Angriff genommen werden. Das Unternehmen, dessen Kosten auf 400000 Mk. geschätzt werden, ist nur mit staatlicher Unterstützung durchführbar. Es ist die Gewährung eines Staatszuschusses (Preußen) von 60000 Mk. in zehn Jahresraten in Aussicht genommen.

— Schweizerische nationale Musik? Die „Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt“ (Verlag Hug & Co., Zürich) hat an die hervorragendsten Vertreter der Musik und Literatur in der Schweiz eine Rundfrage über die Möglichkeit einer schweizerischen nationalen Musik gerichtet In den Nummern 1 und 2 des Jahrgangs 1907 beginnt die Veröffentlichung der zahlreich eingelaufenen interessanten Antworten; sie enthält unter andern die von V. Andreae, G. Bundi, Faßbänder, Georg Häser, Hans Huber, F. Klose, Henri Marteau, C. Munzinger, F. Niggli, Karl Spitteler, Herm. Suter, C. Vogler, J. V. Widmann und Ernst Zahn.

— Staatliche Musikpflege. Die finnländische Regierung hat in ihr Budget einen ständigen Posten von 25000 (finnländischen) Mark für Reisestipendien aufgenommen, die Künstler erhalten sollen.

— Private Musikpflege. Ein neues Konzertunternehmen ist in Wien für den Herbst geplant und zwar die Gründung eines fünfzig Mann starken Symphonieorchesters, das vor allem populären Zwecken dienen und dessen vornehmste Aufgabe es sein soll, in den verschiedenen Wiener Bezirken allwöchentlich Freikonzerte für die studierende Jugend und Sonntagnachmittags-Volkskonzerte zu veranstalten. Als Dirigenten werden der neue Hofballmusikdirektor Ziehrer, dann aber auch die Herren Nedbal, Spörr und Schmidt fungieren. Das Orchester wird den Namen „Wiener Tonkünstler-Orchester“ führen.

— In den Münchner Kaim Konzerten wird nach dem Muster der Leipziger Gewandhauskonzerte reorganisiert, indem Stammsitze geschaffen werden, die Eigentum der erwerbenden Familien bleiben.

— In Dresden ist ein neuer, zweihundert Personen fassender Kammermusiksaal eröffnet worden.

— Bruckners Klavierauszüge. Herr John Bey Armavités in Krondorf-Sauerbrunn schreibt uns: In dem Aufsatze des Herrn Dr. Karl Grunsky über „Klavierauszüge zu Werken Bruckners“ in Nr. 8 Ihrer Zeitung auf S. 168 zweite Spalte erwähnt der Verfasser, daß von der 7. Symphonie Bruckners im zweihändigen Arrangement bisher nur die beiden Mittelsätze (Stradal) erschienen sind, tatsächlich besitzen wir jedoch seit dem Vorjahre auch die ganze 7. Symphonie zweihändig und zwar von Cyrill Hynais bearbeitet, die im Verlag von Gutmann in Wien erschienen ist. — Diese Ergänzung wird allen Freunden des Meisters willkommen sein.

— Eine Biographie von E. Th. A. Hoffmann wird gegenwärtig von der Akademie der Wissenschaften in Berlin ausgearbeitet. Bei der Sammlung des Materials zeigte sich, daß die Partituren und Textbücher der Opern „Saul“ und „Aurora“ fehlten, weshalb die Akademie Recherchen anstellte. Die Manuskripte wurden nun im Archiv des Würzburger Theaters aufgefunden und der Berliner Akademie zur Verfügung gestellt. E. Th. A. Hoffmann wurde 1808 von dem Gründer des Würzburger Stadttheaters Grafen Julius Soden als Kapellmeister für das unter der gleichen Leitung stehende Bamberger Theater engagiert, und in dieser Stellung dichtete und komponierte er eine ganze Reihe von Opern, Singspielen und sonstigen Bühnenwerken. Als Graf Soden 1812 das Bamberger Theater aufgab, kam das dortige Theaterarchiv zum größten Teile nach Würzburg. Unter dem Wust von Manuskripten lagen auch die beiden Werke des „Gespenster-Hoffmann“ unbeachtet, bis sie jetzt ans Tageslicht befördert wurden.

— Franz Curtis Nachlaß. Der musikalische Nachlaß des vor acht Jahren gestorbenen Komponisten Franz Curti ist Eigentum des Musikverlags von J. Günther in Dresden geworden. Fast alle Gebiete der Musik sind darin vertreten. Ferner hat der Verlag eine Reihe bereits gedruckter Werke Curtis erworben, darunter die beiden von Friedrich Brandes aus dem Nachlaß herausgegebenen Chöre „Frühlingsstürme“ und „Mein ist die Welt“, ferner das große Chorwerk „Die Schlacht“ (Text von Schiller) für Männerchor, Soli und Orchester, die Oper „Hertha“ und „Erlöst“. Die Herausgabe und Bearbeitung der Werke hat Prof. Friedrich Brandes übernommen.

— Pariser Allerlei. Saint-Saëns, der kürzlich von einer Konzertreise durch Amerika zurückgekehrt ist, scheint von seiner Tour befriedigt; er lobt die amerikanischen Zuhörer in jeder Hinsicht. Auf der Rückreise gab er das von ihm sonst streng bewahrte Inkognito auf

und spielte den Mitreisenden seine „Rhapsodie d'Auvergne" vor. Saint-Saëns berichtet, daß die französischen Opern, die drüben bisher ziemlich lau einstudiert wurden, von nun ab sich einer eingehenderen Pflege erfreuen werden; wer jedoch mit deren Pflege betraut ist, erzählt er nicht. — Von der Pariser Oper kann ich Ihnen folgende interessante Zahlen mitteilen, die anläßlich des 1905er Budgets der Oper, das eine Ausgabe von 3 987 396 Franken verkündet, bekannt gegeben werden. So hören wir, daß H. Alvarez 160 000 Franken und Herr Affre 100 000 Franken jährlich, und zwar für zehn Monate Spielzeit erhalten. Die Damen Bréval, Grandjean und die Herren Delmas und Noté kommen je auf 60—100 000 Franken zu stehen. Nur an hohen Gehalten gibt die Pariser Oper jährlich 977 800 Franken aus. Die Sterne des Balletts kosten 246 000 Franken, das Ballettkorps 125 000, die Chöre 208 000, das Orchester 325 000 Franken. Die Reinigung des Hauses beansprucht eine Summe von 32 000, die Heizung 48 750, die Beleuchtung 209 440, das Armenrecht 286 700, Autorenrechte 258 890, die Maschinisten 255 548 Franken. Es gibt 1370 Personen, die von ihrer Anstellung an der Pariser Oper leben. Uebrigens sind die hohen Gehalte in Paris nichts Neues; so entnehmen wir einer in 1842 veröffentlichten Notiz, daß Frau Rosine Stolz 75 000, Frau Dorus Gras 60 000, die Tänzerin Carlotta Grisi 40 000 Franken jährlich bezogen. Angesichts solcher Ziffern darf man wohl die Autoren und Komponisten beklagen, deren Werke die hohen Gagen ermöglichen, die selber aber oft am Hungertuche nagen, einige Glückskinder ausgenommen. Gaston Knosp.

— **Was wird gekauft?** Der Geschäftsbericht des Vereins der Buchhändler zu Leipzig für das Jahr 1906 macht interessante Mitteilungen über die meist gekauften Musikalien. Danach hat seit Jahren kein Werk die Kauflust so angeregt wie Lehárs „Lustige Witwe". Außerdem beeinflußten das Geschäft in vorwiegendem Maße die Opern von R. Strauß („Salome"), Wolf-Ferrari und die Lieder von Hugo Wolf, Strauß und Reger. Viel verlangt wurden auch die Werke der Berliner Komponisten Lincke und Holländer; ebenso war für ausländische leichte Musik und sogar für die Musik wilder Völkerschaften ein besonders starkes Interesse zu verspüren. Wolf, Strauß, Reger und dann gleich — Lincke. Man sieht, wie vorsichtig mit dem Begriff Publikum zu operieren ist und daß, was „dem Publikum" gefällt oder mißfällt, noch keinen Maßstab gibt. Es fragt sich eben stets, welchem Publikum.

— **Preisausschreiben.** Die Veranstalter des ersten steierm. Musikfestes in Graz laden hiermit in Oesterreich geborene oder in Oesterreich ansässige Tondichter zu einer Preisbewerbung unter folgenden Bedingungen ein: I. Es werden 3 Preise vergeben und zwar 1. Ehrenpreis gewidmet von Kaiser Franz Josef I., 2 Preis des Landes Steiermark im Betrage von 700 K, 3. Preis der Stadt Graz im Betrage von 500 K. Die 3 preisgekrönten Werke werden auf dem im Mai 1907 zu Graz stattfindenden Musikfeste aufgeführt werden. II. Die einzureichenden Werke müssen Chor-Kompositionen sein, die bisher weder aufgeführt noch veröffentlicht worden sind, ganz einerlei ob es a cappella-Chöre (Männer-, Frauen-, gemischte Chöre) oder Chöre mit Orchester- oder anderer Instrumental-Begleitung, mit oder ohne Verwendung von Gesangs-Solostimmen sind. III. Die Wahl der Texte, die der deutschen Dichtung entnommen werden müssen, steht den Komponisten frei. IV. Die Aufführung der einzelnen Werke soll eine bestimmte Zeitdauer nicht überschreiten und zwar wird das Höchstmaß der Aufführungsdauer 1. für reine a cappella-Chöre mit 7 Minuten, 2. für begleitete Chöre mit 15 Minuten festgesetzt. Die mit deutschem Original-Texte in Manuskriptform einzureichenden Werke müssen bis längstens 15. März d. J. an das Bürgermeisteramt Graz gesendet werden und zwar unter Beifügung eines Mottos auf dem Manuskripte, und eines mit gleichem Motto versehenen geschlossenen Kuverts, das den Namen und die Adresse des Autors enthält. Weitere allenfalls gewünschte Auskünfte erteilt das Bürgermeisteramt der Stadt Graz.

* * *

Personalnachrichten.

— Ueber das Befinden von Frau Cosima Wagner lesen wir in der „Frankfurter Zeitung", Professor Schweninger sei von Bayreuth abgereist und habe den Angehörigen die Versicherung gegeben, daß jetzt, da der Schlaf allmählich wiederkehre und die Kräfte sich heben, sichere Symptome einer langsam wiederkehrenden Genesung zu verzeichnen seien. Frau Wagner hat sich nach Cannes begeben.

— **Richard Strauß und die „Akademie".** Wir lesen: „Die von Berliner Tageszeitungen aufgebrachte Notiz über Richard Strauß und die Königl. Akademie der Künste ist dahin richtigzustellen, daß erstens in der Akademie die Ressorts völlig getrennt sind und weder die Musiker über Aufnahme bildender Künstler mit abzustimmen haben, noch umgekehrt, und daß zweitens die Wahlen geheim sind. Demnach haben auch nur die Musiker über Straußens Aufnahme abzustimmen gehabt, und wer von ihnen dafür oder dagegen war, kann selbst bei den stimmberechtigt Gewesenen nur vermutet werden, da selbst eine mündliche Debatte über dergleichen Angelegenheiten dort ausgeschlossen ist. Ordentliche Mitglieder sind gegenwärtig: Radecke (Vorsitzender), Bruch, Joachim, Rudorff, Rüfer, Xaver Scharwenka, Ph. Scharwenka, Gernsheim, Dietrich, F. E. Koch, Humperdinck. (Alle ordentlichen Mitglieder, deren höchste Anzahl 15 sein darf, müssen in Berlin wohnen. Zu ihnen kommen noch auswärtige Mitglieder und einige dem Senate attachierte Herren.)" — Dieser Richtigstellung zufolge ist es also doch wahr, daß Strauß **nicht** in die Akademie gewählt worden ist, was wir schlankweg als Erfindung bezeichnet hatten. Nun ist es ja an sich ganz gleichgültig, ob ein Strauß der Ehren der Akademie für würdig erachtet wird oder nicht. Wir finden es nur ungerecht, daß die obengenannten Mitglieder in diesem Falle an Stillschweigen gebunden sind und nicht im einzelnen laut erklären dürfen, ich, der und der, bin an dieser Blamage unschuldig. Denn so bleibt an jedem von ihnen etwas hängen.

— Der Tenorist Kammersänger **Ludwig Heß** hat die Leitung des in München neu gegründeten Chorvereins, zu dem sich der Porgesſche Gesangverein und der Chorverein zusammengetan haben, übernommen. Das erste Konzert wird am 15 April im Odeon stattfinden und Händels „Saul" zur Aufführung bringen.

— Dr. Hochs Konservatorium und die Museumsgesellschaft haben gemeinsam zwei ausgezeichnete Künstler, die Herren Professor **Felix Berber** aus München und Professor **Alwin Schröder**, zurzeit in New York, für Frankfurt gewonnen. Die beiden Herren treten ihre Stellungen im Herbst an.

— Der bekannte Violinvirtuose **Alfred Pellegrini**, der bis jetzt am kaiserlichen Konservatorium in Cherson-Odessa tätig war, ist nach Dresden ans königliche Konservatorium als Violinpädagoge berufen worden.

— Professor **Emil Sauer**, der im Herbst von der Leitung der Meisterschule für Klavier am Wiener Konservatorium zurücktritt, feiert in diesem Jahre sein 25jähriges Künstlerjubiläum. Emil Sauer gedenkt nach Dresden überzusiedeln, von wo aus er seine früheren Gastspielreisen wieder aufnehmen will.

— Als Dozent für Musikwissenschaft an der Leipziger Universität hat sich Dr. **Arnold Schering** mit einer Vorlesung über die Musikästhetik der deutschen Aufklärung eingeführt.

— Der Leipziger Musikkritiker **Eugen Segnitz** hat die Musikredaktion des Leipziger Tageblattes übernommen. (E. Segnitz ist als Mitarbeiter unsern Lesern gut bekannt. Red.)

— An Stelle des ausscheidenden Bassisten Rudolf Wittekind ist der Bassist **Max Lohfing** vom Hamburger Stadttheater an das Berliner Opernhaus engagiert worden.

— Frau **Frieda Felser**, die bisherige Primadonna der Berliner Komischen Oper, ist an die Kölner Oper zurückengagiert worden, der sie vor ihrem Fortgange zur Wiener Hofoper angehört hatte.

— Fräulein **Urbaczek** vom Elberfelder Stadttheater ist dem Leipziger Stadttheater als Altistin verpflichtet worden.

— „Il Mondo Artistico", die in Mailand erscheinende italienische Wochenschrift für Musik, Theater und schöne Künste, bringt in ihrer Nummer vom 1. Januar 1907 eine biographische Würdigung (nebst Bildnis) des Freiherrn **Rudolf von Procházka** in Prag aus der Feder des Mailänder Konservatoriumsprofessors Giusto Zampieri. (Procházka gehört zu den langjährigen Mitarbeitern unseres Blattes. Red.)

— **Zum 70. Geburtstag von M. A. Balakirjew** wird uns aus St. Petersburg unter dem 5. Januar geschrieben: Als 18jähriger Jüngling kam Balakirjew im Jahre 1856 nach St. Petersburg, ausgerüstet mit einer Orchesterouvertüre und mit einer Klavierphantasie nach einem Thema aus der Oper „Das Leben für den Zar". Hatte er sich schon früher mit Glinka beschäftigt, so wurde er ihm jetzt persönlich näher gebracht. Glinka war entzückt, den genialen jungen Komponisten kennen zu lernen und prophezeite ihm eine große Zukunft. Er war es auch, der Balakirjew auf die Aufgaben in der nationalen Kunst hinwies. Mit elementarer Kraft behauptete sich der Jüngling gleich in dem jungrussischen Musikerkreise, zu dem Rimsky-Korsakow, Cui, Mussorgsky und Borodin gehörten. Vor allem machte sich der Unternehmungsgeist und das organisatorische Talent von Balakirjew bemerkbar. Um sich als Dirigent zu vervollkommnen und eigene Kompositionen, wie auch die seiner Freunde zu Gehör zu bringen, gründete er Anfang der sechziger Jahre eine kostenlose Musikschule. Auch für die Popularisierung von Glinka war er eifrigst tätig, indem er gemeinsam mit Rimsky-Korsakow die „Rußlan-Partitur" revidierte. Dank seiner persönlichen Orchesterleitung gelangten auch Glinkas Opern zur Erstaufführung in Prag. Von 1883—1895 wirkte der Jubilar als Dirigent der Hofgesangkapelle. Seine rege Teilnahme an dem ganzen öffentlichen Musikleben, wie z. B. an dem Zustandekommen des Glinka- und Chopin-Denkmals usw., hinderte ihn nicht, eine umfassende kompositorische Tätigkeit zu entfalten. Seine C dur-Symphonie, seine Programmmusiken, seine symphonischen Dichtungen „Tamara", „Islamée" und andere orientalische Tondichtungen mehr, haben ihm einen bedeutenden Namen verschafft. Trotz der siebzig Jahre hat seine Schaffensfreudigkeit sich nicht vermindert, und er bringt fortgesetzt noch neue musikalische Gaben, die sein Talent und sein nationales Empfinden bekunden. —ny.

— Der Sohn des einst bekannten Geigers Dancla, Professor am Pariser Konservatorium, hat Not halber seinem Leben ein Ende gesetzt.

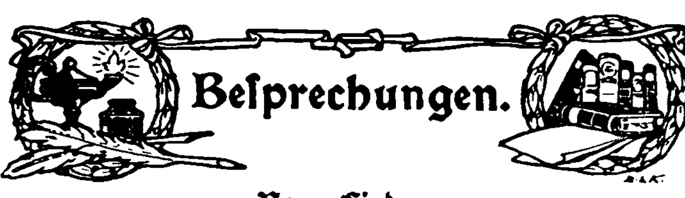
— Nach Schluß der Redaktion geht uns aus München die schmerzliche Nachricht zu, daß **Ludwig Thuille** im Alter von 45 Jahren am Herzschlag plötzlich gestorben ist. Wir kommen auf Thuille in nächster Nummer zurück.

Schluß der Redaktion am 2. Februar, Ausgabe dieser Nummer am 14. Februar, der nächsten Nummer am 28. Februar.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 10.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.



Neue Lieder.

Willy Röttel. 1. Geistliches Lied (80 Pf.) 2. Zwei Trauungsgesänge mit Begleitung der Orgel oder des Piano. Nr. 1 (1 Mk.). Nr. 2 (60 Pf.). Verlag von Julius Bauer in Braunschweig. — Einfache, ausdrucksvolle Gesänge in gewählter Harmonisierung.

Himmlische Musik. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Sammlung geistlicher Lieder nach dem Kirchenjahre geordnet. Heft V Ostern; Heft VI Himmelfahrt, Pfingsten; Heft VII Trinitatiszeit (à 2 Mk.). Verlag von Breitkopf & Härtel. — Diese gediegene Sammlung enthält Gesänge von Mendelssohn, A. Becker, J. W. Franck, Karl Löwe, Fr. Schubert, C. Reinecke, Händel, G. Schreck, J. S. Bach, Beethoven, R. Schwalm und C. Bernecker in guter Bearbeitung von Karl Reinecke und wird den Freunden des geistlichen Gesangs hochwillkommen sein.

Johann Georg Herzog. 62 geistliche Lieder und Volksweisen in vierstimmigem, leicht spielbarem Tonsatz für Gesang, Klavier und Harmonium. (1.20 Mk. 20 Exemplare für 18 Mk.) Verlag von C. Bertelsmann in Gütersloh. — Diese Sammlung von Gesängen älterer und neuerer Zeit, tadellos im Satz, geschmackvoll in der Auswahl, kann für kirchliche Gesangvereine wie für den Familienkreis bestens empfohlen werden.

M. Möricke. Zwei Motetten. 1. Gott ist die Liebe (1 Mk.). 2. Es sollen wohl Berge weichen (75 Pf.). Verlag von Otto Junne in Leipzig. — Satzrein und von innigem Ausdruck.

Cornélie van Oosterzee. Chansons sentimentales. op. 54. 1. Aubade. 2. Pitié des choses (1.50 Mk.). Verlag von A. A. Noske, Middelburg. — Diese im Stil alter Volksweisen gehaltenen Gesänge, eigenartig in Melodie und Harmonie, sind nicht ohne Reiz, besonders für Freunde alles Aparten.

Preisgekrönte deutsche Flottenlieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag von Breitkopf & Härtel. (1 Mk.) — Vier einfache, im frischen Volkston gehaltene Lieder von Th. Scharff, G. Neumarck, C. Schmeidler und G. Thouret.

Joseph Könne. Neue Lieder für A-B-C-Schützen. Im Selbstverlag. Krotendorf, Post Jägerndorf, Oesterreichisch-Schlesien. — Frisch und melodisch, beweisen diese Liedchen ein liebendes Verständnis für die sangesfreudige Kindesnatur.

Paula Balzer. Zwölf Kinderlieder. (2 Mk.) Verlag von Robert Sommer in Bad Ems. — Das sind gar liebliche, echt kindliche Weisen, die gewiß Freude bereiten.

Kor Kuiler. Voor de Jeugd. Liedjes en Klavierstukken. (Op. 26.) Verlag von A. A. Noske, Middelburg. — Sechs allerliebste Liedchen, sangbar und melodisch, besonders Klein Annetje und Goeden Nacht.

Wilhelm Höhne. 1. Liebesglück. 2. Zum Tagesschluß. Nr. 1 und 4 „Lieder ohne Worte" von F. Mendelssohn, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung bearbeitet. Für hohe und mittlere Stimme (je 1 Mk.). Verlag von C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig. — Die Wahl der Gedichte zu den betreffenden Klavierstücken kann als eine glückliche bezeichnet werden und so wird manchen Freunden der Mendelssohnschen Muse diese Bearbeitung willkommen sein. (Ob die Idee aber an sich eine glückliche ist, diesen Kompositionen, die nun einmal Lieder ohne Worte sein sollten und als solche in der musikalischen Welt sich eingebürgert haben, einen Text zu unterlegen? Ganz verleugnet sich ihr ursprünglicher, rein instrumentaler Charakter denn eben doch nicht, und da und dort [z. B. in Nr. 2 bei dem Wort „unmöglich"] will es auch mit der Deklamation nicht recht klappen.)

Otto Dorn. Drei Waldlieder von Joseph Huggenberger für zwei Singstimmen und Pianoforte. 1. Winterträume. 2. Sommerabend. 3. Waldesrauschen (à 1 Mk.). Verlag von Breitkopf & Härtel. — Frische Waldluft weht uns aus diesen Duetten entgegen, die voll melodischen Reizes, schönklingend und fein harmonisiert, überall gefallen werden.

Oskar Weil. Im Maien. Walzer für Gesangsquartett (Sopran Alt, Tenor und Baß) mit Pianofortebegleitung, op. 35. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig. — Die 7 Walzer sind, ohne trivial zu sein, melodisch und gefällig, gut und wirkungsvoll gesetzt und bieten im Stimmungsausdruck erwünschte Abwechslung.

Deutsche Eiche. Lieblingsgesänge der deutschen Männergesangvereine. (Partitur 40 Pf., jede Stimme 10 Pf.) Verlag von Ernst Eulenburg, Leipzig. — Das uns vorliegende bekannte Reiterlied von Zahn (Schiller), im Satz von Paul Klepka, läßt die Sammlung empfehlenswert erscheinen. Dr. A. Schüz.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 10 bringt an erster Stelle ein Gesangsstück „Gondoliere". Der Tonsetzer, Herr Fritz Kirchner in Potsdam, hat damit seine in der „Neuen Musik-Zeitung" bisher veröffentlichten Kompositionen um ein effektvolles Lied bereichert, das nicht zu schwer zu bewältigen und dankbar ist, und das, mit dem notwendigen Elan vorgetragen, seine Wirkung nicht verfehlen wird. — Mit dem „Duett" will M. Koch den zahlreichen Kunstjüngern, die sich jeweils in der Komponistenecke unseres Briefkastens einfinden, eine Vorlage für Versuche im doppelten Kontrapunkt bieten. Eine achttaktige Periode, die sich in zweimal vier Takten auf Vorder- und Nachsatz verteilt, wird mit umgekehrten Stimmen wiederholt. Dann folgt ein viertaktiger Mittelsatz. Das rhythmische Motiv des vorausgehenden Schlußtakts der Periode pflanzt sich echoartig fort und geht nach zwei Takten in ein neckisches Kanönchen über, das auf etwas entlegenen Wegen die Rückkehr von der Dominante zur Tonika vermittelt. Die anfängliche Periode erscheint wieder, diesmal mit Umkehrung der Stimmen des Nachsatzes, der dann in notengetreuer Transposition das Ganze in der Haupttonart abschließt. Der Spieler möge sich durch dieses Duett zur Beantwortung folgender Fragen veranlaßt sehen: 1. Muß eine Musik gerade ledern und trocken sein, wie viele meinen, wenn sie im strengen Kontrapunkt geschrieben ist? 2. Sind Diatonik und Kontrapunkt in der Tat so verbraucht, daß sich nichts Reizvolles und Originelles mehr darin bieten ließe? 3. Warum steht das Stück gerade in D dur?

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 2. Februar.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

An verschiedene Künstler u. Künstlerinnen. Wir wiederholen zum hundertsten Male, daß wir Kritiken aus anderen Zeitungen über Konzerte nicht aufnehmen, sondern nur die Berichte unserer eignen Korrespondenten. Alle Einsendungen — auch mit Hinweis auf den „treuen Abonnenten" — sind vergebens und wandern in den Papierkorb.

Herzl. Dank. Wir können Ihren Entschluß, Theologe zu bleiben und nicht zur Musik umzusatteln, nur billigen. Die Frage nach dem künstlerischen Höhepunkt läßt sich nicht ohne weiteres beantworten. Den müssen Sie selber suchen und jeweils seinen Ursachen und Wirkungen nachstudieren. Für dieses Jahr genügt der Ausweis.

Tantieme. Die Tantieme geht die Verlagshandlung nichts an. Der Verleger liefert ein Werk für einen bestimmten Preis und die Genossenschaft sorgt für die Erfüllung der gesetzlichen Vergünstigungen den Komponisten gegenüber. Es gibt auch Verlagsfirmen, die nicht ausgesprochene Mitglieder der Genossenschaft sind, und doch tantiemenpflichtige Werke herausgeben. Wenn einzelne Verleger dem Komponisten noch extra eine Tantieme aus dem Verkauf bewilligen, so ist das reine Privatsache und Gegenstand gegenseitiger Abmachungen.

P. K. Z. Im allgemeinen wird die Antwort das Richtige treffen. An Ihrer Stelle und unter den gegebenen Verhältnissen würde sich ein Privatlehrer mehr empfehlen, zumal Sie ja nicht auf eine Diplomprüfung hinzuarbeiten brauchen. Studieren Sie bei einem tüchtigen Lehrer so lange, bis Sie sich stark genug fühlen auf eignen Füßen zu stehen, und dann — dann studieren Sie allein weiter; denn man lernt bekanntlich nie aus und lernt nicht am schlechtesten an den eignen Werken, durch die Praxis, nachdem man ein gewisses künstlerisches Niveau erreicht hat. Wenn Sie Talent haben und fleißig sind, werden Sie auf diesem Wege sicher Erfolge erzielen.

A. P. in L. Die Nummern sind nicht einmal, sondern zweimal an Sie gesendet worden. Wenn sie nicht in Ihre Hände gekommen sind so trifft uns keine Schuld. Der Bericht aus Lemberg stand in Nr. 6 der österreichischen Ausgabe.

O. M—l, Riga. Kurze Berichte über das Rigaer Musikleben sind uns willkommen. Die betreffende Nummer der „Baltischen Blätter für Musik" (wir hatten ihr Erscheinen bereits gemeldet) war uns von andrer Seite zugegangen. Besten Dank. Max Reger wohnt in München, Viktor Scheffelstraße 10.

M. d. R., Brüssel. Besten Dank für Ihr Schreiben. Wir bedauern sehr, daß Ihr Besuch vergeblich war. Wir rechnen weiter auf Ihre Mitarbeit.

W. Sp. Wir empfehlen Ihnen: Heinrich Germer: Album ausgewählter Vortragsstücke Band I u. II (Verlag von Gebrüder Hug & Comp.). Wegen der täglichen Uebungen für die Violine verweisen wir Sie auf die Besprechungen in den folgenden Nummern.











Alt-Sänger. Eine besondere Schule für Alt gibt es nicht. Wir empfehlen Ihnen „Gesangstechnik“ von Stockhausen (Peters. Preis 3 Mk.).

S. M. Schw. Riemanns Katechismus der Musikinstrumente (Verlag von Max Hesse Leipzig) gibt Ihnen brauchbare Anleitungen für die Instrumentierung.

A. D. in Ch. Der Spruch ist nicht schlecht und es wäre zu wünschen, daß recht viel Leute ihn beachteten, um sich mit Recht gebildete Menschen zu nennen.

Referendar K. Besten Dank für Ihren freundlichen Hinweis. Wir werden sehen, ob sich Preis und Schwierigkeitsgrad bei dem Literaturführer für Violoncello noch nachtragen läßt. Für die kommenden sollen sie bestimmt Beachtung finden; allerdings kennen wir selber die Preise nicht immer, da sie von manchen Verlegern nicht angegeben werden.

Neutitschein. Wir danken Ihnen vielmals für die ausführliche Liste der Namen, an die wir Probenummern senden sollen, und hoffen, daß Ihr Beispiel bei unsern Abonnenten recht viel Nachahmung finden möge. Der Berlioz ist für die Mittel der Ausführenden entschieden zu schwer, aber gegen die Kritik läßt sich nichts machen. Wenn der Betreffende die Sache schön fand? Einen köstlichen Spaß, der weiteste Verbreitung verdient, hat sich aber Ihr Programm geleistet, indem es schreibt: „Heimliche Aufforderung“ von Richard Strauß, Professor am Konservatorium in Berlin. — Um Gottes willen, der Komponist der Salome Lehrer für Theorie und Kontrapunkt an der Berliner Hochschule? O ahnungsloses Neutitschein!

Oberlehrer M. Sowohl in Hinsicht auf die Lieder für Alt mit Violoncellbegleitung, wie auch auf die Stücke für Ihr Orchester (ohne Baß bezw. Cello werden Sie übrigens kaum etwas finden) raten wir Ihnen, sich von Ihrem Musikalienhändler Ansichtssendungen zusenden zu lassen.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 1. Februar.)

D. O. 33. Es ist Ihnen in beiden Liedern gelungen, zu zeigen, wie sich selbst mit den einfachsten Mitteln ein leidenschaftsvoller Ausdruck erreichen läßt.

F. F. In „Waldsee“ bleibt in der vierten Zeile die erwartete Steigerung aus wegen des Rückfalls in den Fis dur-Akkord. Da ist natürlich wieder der Dichter schuldig, weil er „wildes Getöse“ und „süße Kunde“ direkt übereinanderstellt. Der arme Komponist sucht und sucht, ob er nicht eine Akkordverbindung entdecke, in der das Süße neben dem Wilden

ruht. Vergebens. Eine Perle kann zugleich nicht auch ein Kieselstein sein und ein Kieselstein nicht eine Perle. Wie sich jene Stelle auch anders machen ließe, haben wir in Noten angedeutet.]

Br. W—ck, B—lau. Ihr Lied „Verschlungene Hände" gefällt uns besser als Ihre Orgelphantasie, die einer früheren Zeit zu entstammen scheint. Denn das Stück ist der Ausdruck eines total verworrenen Zustandes, während sich in dem Lied die freundlichen Zeichen zunehmender Reife melden. Mögen die gegenwärtigen Studien Ihrem kirchenmusikalischen Talent zum Segen werden.

H. M., Altona. Ein ernster, gutgemeinter Anfang. Mit der wachsenden Beherrschung der Satztechnik wird auch der Gedankenflug ein freierer werden. Die Tonsatzlehre von Koch will ein zuverlässiger Führer für alle sein, auch für den Autodidakten. Cornelius wurde schon von einigen Verlegern angezeigt; Näheres erfahren Sie im Buchladen.

R—mann, Dresd. Sie haben die hellste Freude an Ihrem herrlichen Rheinländer. Wir nicht, und wir zweifeln, ob es Ihnen mit Ihrem Angebot auch wirklich ernst ist.

H. Kl., Halle. Das klassische Genre verstehen Sie mit viel Geschick neu zu beleben. Ihr kraftvolles Talent bringt in dem Trio einen prächtigen Gedanken um den andern. Ebenso läßt das Albumblatt einen Blick in ein reiches Geistes- und Gemütsleben werfen. Wir haben auch schon gelungene Arbeiten aus unserem Leserkreis in der Beilage gebracht.

M. W—ann, K—lach. Frische, ansprechende Weisen, wie sie aus der Volksseele quellen. Manches dürfte zwar im Satz etwas verbessert werden.

G. L. B. B. In melodischer Beziehung ist Ihr Chorscherzo nicht gerade hervorragend. Bei parlandomäßigem Vortrag wird es aber immerhin von Wirkung sein.

T. Sch., R—burg. Man wünscht Ihrem poesievollen „Glück" ein kleines Mittelsätzchen, das vielleicht schon vor der Wiederholung der Periode eingeschaltet werden könnte. So nimmt sich das Stück zu knapp aus. Ferner haben Sie im 6. Takt einen Sekundakkord, dessen Baßton des nach c aufzulösen ist; im 12. Takt ist statt e das enharmonische fes richtiger.

A. M., W—m. Ueber derartige Klänge **aus dem Reich des walzernden Tingeltangels möchten wir keine Worte verschwenden. Befremdlich wirkt, daß Sie sich über die rhythmische** Einteilung des Tanzes nicht im klaren sind.

Rätsel.

Du siehst's im Wald, auf Bergeshöhn,
Und drinnen heil'ges Schweigen.
Doch wenn du's hörst, welch laut Getön
Von Pauken, Flöten, Geigen.

Auflösung des Rätsels in Nr. 8:

Harz — Herz.

Richtige Lösungen sandten ein: G. A. Hoffmann-Fröhlich, Aarau. Alma Groth, Rendsburg (Holstein).

Nachträgliche Lösung des Rätsels in Nr. 7 sandte ein: Alfred Degenhard, Chemnitz.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Eine neue Harmonielehre.

Von **Rudolf Louis** (München).

Als ich im Herbst des Jahres 1897 der Theaterkapellmeisterei Valet sagte und mit Weib und Kind nach München übersiedelte, da war die Aussicht, in Bayerns Hauptstadt meinen nun so jäh aus dem Leben geschiedenen Freund Ludwig Thuille und den um ihn sich sammelnden Kreis von jüngeren Musikern zu finden, mit ein Hauptbeweggrund für die Wahl meiner neuen Heimat. Und zu jener Zeit — oder wenigstens bald darauf, als ich den seltenen Mann als Musiker und namentlich auch als unübertrefflichen, idealen Lehrer seiner Kunst näher kennen gelernt hatte —, damals war es schon, daß in mir der Gedanke auftauchte, der zu seiner Verwirklichung nun fast zehn Jahre gebraucht hat. Der Gedanke, mit Thuille zusammen die von allen einsichtigen Musikern der Gegenwart so schmerzlich vermißte, den modernen Anforderungen voll genügende praktische Harmonielehre zu schreiben. Ich meinte, daß unser beider Geistesrichtung und Leistungsvermögen sich zu einer harmonischen Einheit ergänzen könnten, wie sie gerade für die Lösung dieser Aufgabe besonders erwünscht wäre: die Verbindung eines Theoretikers, dem die Praxis — auf schöpferischem wie auf reproduktivem Gebiete — keineswegs fremd geblieben, mit einem Praktiker, der intelligent und gebildet genug ist, um auch für rein theoretische Fragen volles Interesse und Verständnis zu haben.

Damals blieb es bei dem Gedanken. Ja, so wenig gedieh der Plan bei seiner ersten Konzeption über die bloße „Idee" hinaus, daß ich ihn Thuillen nicht einmal mitteilte. Es war wie ein ferner schöner Traum, dessen Realisierung ich einer späteren Zeit vorbehielt. — Es vergingen Jahre. Andere literarische Arbeiten, meine Studie über die Weltanschauung Richard Wagners, die Liszt und Berlioz gewidmeten Monographien, die Biographie Anton Bruckners, das alles und manches andere nahm meine Zeit und Kraft, soweit sie nicht von den laufenden Anforderungen des Alltags geraubt wurde, völlig in Anspruch. Da geschah es eines schönen Tages, daß ich in anregendem Geplauder mit meinem alten Freunde Oswald Kühn, dem Redakteur der Neuen Musik-Zeitung, jenes Gedankens ganz vorübergehend erwähnte. Die Begeisterung, mit der dieser den Plan aufnahm, war der erste Anstoß zu seiner endlichen Verwirklichung. Thuille ging mit lebhafter Teilnahme auf die Sache ein, Kühns reges Interesse übertrug sich sofort auf den Grüningerschen Verlag, und so kam die Arbeit zustande, die in diesem Augenblick an die Oeffentlichkeit tritt.*

Gleich bei der ersten Unterredung, die ich mit Thuille in Sachen der gemeinsam zu verfassenden Harmonielehre hatte, wurde als oberster Leitsatz für unsere Arbeit vereinbart, daß das empirische Gebiet des musikalisch Wirklichen und Tatsächlichen auch nicht mit dem kleinsten Schritte von uns zu verlassen sei. Damit war gesagt, daß wir nicht bloß alle mehr oder minder wissenschaftlichen Hypothesen, alle halb oder ganz willkürlichen Konstruktionen, sondern auch überhaupt jede Abschweifung in eine außerhalb des musikalischen Erlebens selbst gelegene Sphäre strenge zu meiden hatten. Ob es gewisse metaphysische, physikalische oder physiologische Tatsachen gibt, die geeignet sind, ein Licht auf musikalische Tatsachen zu werfen, solche zu deuten und zu erklären, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls kamen solche außermusikalische Tatsachen für unseren rein immanenten Standpunkt nicht in Betracht.

„Für die Harmonik, wie wir sie fassen," — so heißt es im Vorwort — „ist der Ausgangspunkt die möglichst treue und erschöpfende, durch keinerlei theoretisches Vorurteil beeinflußte Analyse dessen, was der Musiker unserer Zeit und unserer Kultur bei den musikalischen Zusammenklängen und ihren Verbindungen tatsächlich hört. Die unmittelbaren Aussagen des wirklichen musikalischen Empfindens und Auffassens liefern das Tatsachenmaterial, dessen vollständigste und einfachste „zusammenfassende Beschreibung" (vergl. H. Cornelius, Psychologie als Erfahrungswissenschaft, S. III) die eigentliche Aufgabe der theoretischen Harmonielehre ist. Diese „Beschreibung" bekommt nun einen „rationalen" Charakter, d. h. sie wird zur „Erklärung" und „Deutung" eben dadurch, daß sie „zusammen-

* Harmonielehre von Rudolf Louis und Ludwig Thuille. XIV u. 400 Seiten. Stuttgart, Carl Grüninger. Preis geh. 6 Mk., geb. 7 Mk.

fassend" verfährt und so eine Bewältigung der unerschöpflichen Fülle des Tatsächlichen durch das methodische Mittel der „Herleitung" bezw. „Zurückführung" ermöglicht. Indem sie Aehnlichkeiten entdeckt, Analogien auffindet, Gleichartiges zusammenstellt, identifiziert, trennt und verbindet, gelingt es ihr, den ganzen Stoff auf eine verhältnismäßig geringe Anzahl von einfachen Formeln zu bringen, die erdrückende Menge von konkreten Tatsachen auf einige wenige paradigmatische Grundtatsachen (Goethes „Urphänomene") zurückzuführen, aus denen auf umgekehrtem Wege jene dann wieder hergeleitet werden können. Daß dieser Prozeß der vereinfachenden Zusammenfassung so wenig wie nur irgend möglich in so etwas wie eine „Fälschung" der Tatsachen ausarte, das ist unsere angelegentlichste Sorge gewesen. Aber daß die Wirklichkeit, wenn sie zur „Theorie" wird, sich gar nicht verändere, daß es irgend eine Theorie gebe, die dem Realen völlig gerecht werde, das ist ja durch die Natur des Verhältnisses von Subjekt und Objekt von vornherein ausgeschlossen: denn die eigentümliche Macht unseres Geistes liegt eben darin, daß er das Einzelne im Allgemeinen, das Viele im Einen zu denken vermag, während jedes, auch das geringste Einzelne, sein eigentliches Wesen daran hat, ein Einziges und Unvergleichliches zu sein, etwas, was streng genommen sofort aufhört das zu sein, was es ist, wenn wir es unter einen Allgemeinbegriff subsumieren. Insofern ist alles Theoretisieren ein problematisches Unternehmen. Und daß auch uns dieses Problematische lebhaft zum Bewußtsein gekommen ist, das wollen wir mit den Goetheschen Worten bekennen, die wir unserer Harmonielehre als Motto beigegeben haben: „Weil nichts, was uns in der Erfahrung erscheint, absolut ausgesprochen und ausgesprochen werden kann, sondern immer noch eine limitierende Bedingung mit sich führt, so daß wir schwarz nicht schwarz, weiß nicht weiß nennen dürften, insofern es in der Erfahrung vor uns steht: so hat auch jeder Versuch, er sei, wie er wolle, und zeige, was er wolle, gleichsam einen heimlichen Feind bei sich, der dasjenige, was der Versuch *a potiori* ausspricht, begrenzt und unsicher macht. Dies ist die Ursache, warum man im Lehren, ja sogar im Unterrichten nicht weit kommt; bloß der Handelnde, der Künstler entscheidet, der das Rechte ergreift und fruchtbar zu machen weiß." — — —

In theoretischer Hinsicht ist also unsere Methode streng empirisch und durchaus „immanent", insofern sie einerseits auf alle hypothetischen Konstruktionen verzichtet, anderseits aber auch niemals außermusikalische Tatsachen zur Erklärung der harmonischen Verhältnisse heranzieht. Wer sich Theorie nicht anders als „spekulativ" vorstellen kann, wird wohl von dem theoretischen Teil unseres Buches sich notwendigerweise etwas enttäuscht fühlen müssen. Er wird wohl die Empfindung haben, als ob wir in dieser Hinsicht zu wenig gegeben hätten. Ich halte es dagegen für einen ganz unschätzbaren Vorzug, daß wir uns vor dem Zuviel ängstlicher gehütet als vor dem Zuwenig, daß wir uns auf einem engbegrenzten, aber sicheren und festen Boden postiert und jeder Versuchung widerstanden haben, von diesem einmal gefaßten Standpunkte uns irgendwie ablocken zu lassen. Wer es nicht über sich gewinnt zuzugeben, daß — wie auf allen Gebieten — so auch auf dem der musikalischen Theorie unser Forschen über gewisse letzte Grundtatsachen nicht hinaus kann, die eben einfach als Tatsachen akzeptiert werden müssen, ohne daß weitere Erklärungs- und Erläuterungsversuche noch etwas Wesentliches an ihnen erhellen oder verdeutlichen könnten, — der möge fortfahren, in Metaphysik, Physik und Physiologie nach Fundamenten für den gesicherten Aufbau eines musikalischen Theoriesystems zu suchen. Uns hat das Schicksal der Helmholtzschen Lehre, von deren einst so stolzem Bau nach wenig mehr als 40 Jahren kaum ein Stein mehr auf dem andern geblieben ist, uns hat ebenso das zur Stunde wohl entschiedene Fiasko des Riemannschen Dualismus gezeigt, daß von all dem kein Heil für die Musiktheorie zu erwarten sei, daß diese vielmehr um so besser fahre, je schärfer sie sich darauf besinne, daß ihr Tatsachengebiet der menschlichen Psyche angehöre und daß darum auch ihre Methode keine andere sein könne als diejenige, die auch in der wissenschaftlichen Psychologie heute immer mehr als die einzig fruchtbare sich durchsetzt, nämlich die der analytischen Beschreibung und Systematisierung von realen Bewußtseinsinhalten. —

Wenn die praktischen Harmonielehren älteren Schlages arm, ja sogar oft ganz leer waren an eigentlicher Theorie, so wollten wir dagegen keinen Augenblick vergessen, daß der eine Hauptzweck aller Beschäftigung mit Harmonielehre, nämlich der: Sinn und Bedeutung der harmonischen Phänomene kennen und verstehen zu lernen, ein durchaus theoretischer ist, und zwar ebensosehr wenn man (etwa als Kompositionsbeflissener) in mehr praktischer Absicht Harmonielehre studiert, als wenn man vorwiegend oder gar ausschließlich wissenschaftliche Absichten dabei verfolgt. Darum haben wir auch geglaubt, ein Hauptgewicht darauf legen zu sollen, daß alle harmonischen Verhältnisse und Zusammenhänge durch eine große Anzahl ausgewählter Literaturbeispiele illustriert werde. Gerade das ist ja so schändlich vernachlässigt worden, und wenn wir die weitere Forderung aufstellen, daß Literaturbeispiele nur dann etwas nützen können, sobald sie nicht bloß angeführt, sondern jeweils auch erklärt und erläutert werden, kann man wohl sagen, daß dieser Forderung bisher noch von keiner Harmonielehre (Johannes Schreyer vielleicht ausgenommen) recht genügt wurde. Selbst das an Beispielen so ungemein reichhaltige Buch von Bernhard Ziehn ist mehr Materialiensammlung zu einer Harmonielehre als Harmonielehre selbst.

Wenn wir so im Gegensatz zu den älteren rein praktischen Lehrbüchern die theoretische Seite der Harmonielehre mehr betont und namentlich auch durch die Heranziehung und genaue Analyse zahlreicher Literaturbeispiele zu einem lebendigen Verständnis der harmonischen Beziehungen im konkreten musikalischen Kunstwerke anzuleiten uns bemüht haben, so sollte darüber doch die andere Seite des Harmonielehre-Unterrichts, die Anleitung zur Fertigkeit im schlicht harmonischen Satze nicht vernachlässigt werden. Hier waren es nun zwei Anforderungen, die sich konkurrierend geltend machten. Einerseits sollte unser Buch den modernen Bedürfnissen genügen und demgemäß alles veraltete, durch die neuzeitliche freie Fortentwicklung des musikalischen Hörens und Gestaltens dementierte Regelwesen über Bord werfen. Anderseits waren wir aber auch keineswegs gewillt, nunmehr die ganze Satz- und Stimmführungslehre anarchischer Willkür und Zügellosigkeit auszuliefern. Einen Ausgleich dieser beiden widerstreitenden Forderungen glaubten wir erreichen zu können, indem wir prinzipiell zwar anerkannten, daß man, wie in der Politik, so auch in der Musiktheorie nie „niemals" sagen dürfe, ich meine, daß es tatsächlich nichts „Verbotenes" gibt, was nicht irgendwo bei einem Meister der Tonkunst als faktisch vorkommend nachzuweisen wäre. Den Schluß, den wir aus dieser unleugbaren Tatsache zogen, war aber nicht der, daß dieser Ausnahmefälle wegen die Regeln nun zum alten Eisen zu werfen seien, sondern wir glaubten einzusehen, daß es nur der Rationalisierung des Regelwesens bedürfe, um die Gültigkeit der Regel und die Berechtigung der Ausnahme widerspruchslos nebeneinander behaupten zu können. Denn wenn bei jeder Regel danach gefragt wird, was wohl zu ihrer Aufstellung Veranlassung gegeben und welchen Anforderungen des musikalischen Hörens und Verstehens mit ihrer Befolgung genügt werde, so wird sich zeigen, daß in den allermeisten Fällen die gute alte Tradition mit geringen Modifikationen aufrecht erhalten werden kann, wenn man nur die überlieferten Gebote und Verbote ihrer Absolutheit entkleidet und sie hypothetisch statt kategorisch formuliert. Man darf eben nur nicht vergessen, daß auch beim musikalischen Schaffen die allerverschiedensten Anforderungen zutage und miteinander in Konflikt treten können. Was, rein harmonisch betrachtet, ein Unding ist, kann möglich werden, wenn es etwa melodisch-kontrapunktisch motiviert erscheint, und umgekehrt: eine melodisch geforderte Stimmführung (z. B. eine Leittonauflösung) kann ohne Schaden unterbleiben, wenn ein durch die unregelmäßige Fortschreitung zu erreichender harmonischer Vorteil (etwa die nur so zu

ermöglichende Vollständigkeit des Akkords) den melodischen Nachteil ausgleicht. Weiterhin kann dann aber auch ein harmonisch und kontrapunktisch gleich unmotivierter Zusammenklang seinen guten Sinn bekommen, wenn man ihn unter rein koloristischem Gesichtspunkte betrachtet, ja sogar, was in jeder Hinsicht „Unmusik“ ist, kann sehr wohl als „Moment“ in die Totalität eines musikalischen Kunstwerks eingehen, ohne daß ihm die ästhetische Berechtigung von vornherein abzusprechen wäre. Immer wird es auf die Wirkung ankommen, die der Komponist gewollt und die er erreicht hat.

Obgleich wir uns so glauben rühmen zu dürfen, mit unsren theoretischen Aufstellungen und praktischen Anweisungen voll „auf der Höhe der Zeit“ zu stehen, wird man einen gewissen „konservativen“ Zug in unsrer Behandlung des eigentlich „pädagogischen“ Teils der Harmonielehre nicht verkennen wollen. Ich halte ihn für durchaus berechtigt, und zwar nicht nur als ausgleichendes Gegengewicht zu dem Bestreben, eine „moderne“ Harmonielehre zu schreiben, sondern vor allem auch als einfachen Ausdruck der Tatsache, daß in der Kunst das Vorangehen die Sache des Praktikers, das bedächtige Folgen die des Theoretikers ist, und daß es noch niemals zum Segen geschah, wenn beide ihre Rollen vertauschten und der Antrieb zum Weiterschreiten von der Reflexion des Denkers statt von dem lebendigen Instinkt des Genius ausging. —

Schließlich wäre noch ein Wort zu sagen über das, was wir an Uebungsstoff in den Aufgabebeispielen unseres Buches gegeben haben. Was die Harmonielehre an praktischer Fertigkeit dem Musikstudierenden beibringen soll, ist nach unsrer Ansicht nicht bloß Gewandtheit in der Stimmführung im engeren Sinne des Wortes, sondern in erster Linie auch die Kunst des Harmonisierens, d. h. die Kunst, eine gegebene Melodie mit einer schlicht harmonischen Einkleidung zu versehen. Es nehmen deshalb (ähnlich wie bei Bußler) in unserer Harmonielehre diejenigen Aufgaben den vornehmsten Rang ein, bei denen dem Schüler ein vierstimmig auszusetzender Sopran (ohne „Klangschlüssel“, Bezifferung oder dergl.) gegeben ist. Außerdem finden sich aber auch — und zwar meist am Anfang der jeweils einem bestimmten Abschnitt zugehörigen Uebungen — bezifferte Bässe, an denen erst einmal der harmonische Stoff des betreffenden Kapitels praktisch vorgeführt werden soll, und außerdem auch unbezifferte Bässe, deren Aussetzung Gelegenheit zu ersten Versuchen in vernünftiger Melodiebildung geben wird. Andere Wege mußten z. B. wieder bei einem Kapitel wie etwa dem der „Durchgangsnoten“ eingeschlagen werden, wo ein Teil der Aufgaben so gestaltet wurde, daß an harmonisch ganz einfachen „Modell“-Sätzchen Durchgangsbewegung aller Art anzubringen ist (Figurationsübungen). Obwohl die Uebungsaufgaben von beiden Verfassern im Unterricht schon vielfach erprobt wurden, wäre es wohl gerade für diesen Teil recht sehr erwünscht, wenn alle, die unser Buch etwa benützen würden, mir ihre Erfahrungen nach dieser Richtung hin mitteilen wollten, namentlich auch darüber, ob unser Uebungsstoff quantitativ als genügend angesehen werden kann.

Der Monatsplauderer.

Es gehört von jeher zum guten Ton in vielen Kreisen, über die musikalische Misere und den künstlerischen Tiefstand der Gegenwart zu klagen und sentimentale Sehnsuchtsrufe nach dem Messias, der da kommen soll, auszustoßen. Unsere ganze Musikgeschichte ist auf diesen weinerlichen Ton der Trauer über eine unerreichbare Vergangenheit gestimmt und ergibt, genau besehen, ein ganz falsches Bild der tatsächlichen Verhältnisse. Während die Namen der kleineren Meister abgelaufener Epochen von nachsichtsvoller Pietät mit einem Glorienscheinchen ausgezeichnet werden, müssen sich's Künstler unserer Zeit, die für uns genau dieselbe Bedeutung haben, wie jene „alten Herren“ für ihre Epoche, beinahe als Gnade anrechnen, wenn man ihre Namen in der Geschichte auch nur nennt. Das ist zweierlei Maß! Dort rechnet man's den Historikern als Verdienst an, wenn sie auf alle, selbst noch so bescheidenen Vorzüge der längst verstorbenen Komponisten hindeuten, wogegen ein ähnliches Verfahren bei zeitgenössischen Künstlern nur als eitel Liebedienerei und Reklameschreiberei ausgedeutet würde. Nein, die Lebenden haben bei uns nicht recht, und ihre Werke müssen hundert Jahre warten, bis sie reif für die „Forschung“ geworden und einer Doktordissertation gewürdigt werden können.

Da sind uns kurz nacheinander vier deutsche Komponisten gestorben, alle wohl ausgeprägte Charakterköpfe, die uns, nebeneinandergestellt, mit bezeugen können, welchen Reichtum an Individualitäten die deutsche Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts gehabt hat: Adalbert v. Goldschmidt, Anton Urspruch, Cyrill Kistler, Ludwig Thuille. Goldschmidt gehörte zu den Neulandsuchern. Seine Oper „Helianthus“ und sein Oratorium „Die sieben Todsünden“ galten in den achtziger Jahren als bedeutende Leistungen der neudeutschen Schule. Für sein großes, mehrteiliges allegorisches Weltdrama „Gäa“ interessierten sich die ersten Künstler Deutschlands, Italiens und Frankreichs als Patrone einer eigenen „Gäa-Gesellschaft“. Diese hochgesteckten Ziele hat Goldschmidt allerdings nicht erreicht. Aber wann immer sein Name genannt wurde, geschah es in Verbindung mit irgend einem interessanten, ästhetischen Experiment, z. B. als er Wilhelm Buschs „fromme Helene“ als burlesken Opernstoff behandelte oder zu den Grimmschen Märchenerzählungen melodramatisch begleitende Klaviermusiken komponierte. Und diese merkwürdige Persönlichkeit hat unter uns gelebt, ohne daß ein lauter Herold ihrer Vorzüge sich gefunden hätte, still, unbeachtet, oder doch nur beiläufig einmal erwähnt, und das in einer Zeit, wo das Wollen, Wagen und Wirken unserer Künstler sich vor den Augen der Oeffentlichkeit vollzieht und nicht bloß fertige Taten, sondern unvollendete Werke, Pläne und erste Ideen sogar von der Neuigkeitswut der Presse schon zum Gegenstande von Notizen und „vorschauenden“ Erörterungen gemacht werden.

Auch Anton Urspruch war ein Stiller im Lande. Ein Meister, nicht nur von außerordentlichem technischen Können, sondern auch ein eifriger Schönheit-Sucher auf unbetretenen oder selten begangenen Pfaden. Und etwas für seine Zeit Neues war es, als er mit seinem „Unmöglichsten von Allem“ die Mozartsche Ensembleoper zu erneuern gedachte, also dasselbe erstrebte, womit neuestens der Italiener Wolf-Ferrari in Deutschland seine Erfolge errang. Unserem Urspruch, dem Pionier des Gedankens, blieb dieser Erfolg in die Breite noch versagt, obwohl er seinem glücklicheren Nachfolger künstlerisch weit überlegen war, auch in dem Punkte, daß die einzelnen Stimmen seiner Ensembles genau im Charakter der betreffenden dramatischen Gestalten geführt waren, eine Kunst, die der modernen Oper beinahe ganz verloren gegangen schien, so daß sich in Ensemblesätzen die einzelnen Stimmen fast nur noch durch die Stimmlage, nicht durch die Art ihres Ausdruckes unterschieden. Sehr bemerkenswert ist ferner sein Streben, in seinen Chorwerken die alten Kirchentonarten nicht konventionell, sondern kraft ihres lebendigen Ausdrucks zu behandeln und an die Chortechnik Beethovens („Missa solemnis“, Neunte Symphonie) anzuknüpfen, deren Bahnen von Mendelssohn bis Brahms fast völlig verlassen worden waren. So bewährte Anton Urspruch wie Adalbert v. Goldschmidt sich als Zugehöriger der Lisztschen Schule auch durch „den unzufriedenen Geist, der stets auf Neues sinnt“.

Verbinden sich mit den eben genannten Namen vor allem musikalische Fortschrittstendenzen, so waren Cyrill Kistler und Ludwig Thuille von Haus aus konservative Naturen, die mehr durch persönliche Beziehungen und Anregungen in die Bahnen des Fortschritts einlenkten. Cyrill Kistler, der grobe, aber durchaus ehrliche Schwabe, hat an diesem Zwiespalt schmerzlich gelitten. Er war ein Komponist, den man — natürlich im entsprechenden Abstand — mit Franz Schubert vergleichen möchte, ein volkstümlicher Melodiker und feiner Harmoniker, der sein Bestes in Klavier- und Orgelsachen gab,

aber im Banne der Wagnermanie auf das Gebiet des hohen Musikdramas, zu germanischen Göttern und Helden sich hingezogen fühlte, eigene Festspiele für sich beanspruchte usw., bis er zuletzt, in seinem dunklen Drange des rechten Weges sich bewußt werdend, sich auf sein wahres Naturell besann und auf dem Felde der „bürgerlichen Volksoper" sein wahres Talent entdeckte. Fürwahr, eine tragische Erscheinung, die in späteren Musikgeschichten vielleicht als ein Schulbeispiel dafür aufgestellt werden dürfte, wie sich die tüchtigste, gesündeste Begabung durch schrankenlose Hingabe an ein ihrem Wesen fremdes Ideal zwecklos zu verschwenden vermag.

Endlich Ludwig Thuille. Ein Konservativer, bei dessen Namensnennung den Modernen das Herz aufging, der, wenn er länger gelebt hätte, vielleicht eine Rolle in der Tonkunst gespielt haben würde, wie Theodor Fontane in der Literatur. Er überbrückte die klaffenden Gegensätze und zeigte, daß man noch nicht gleich „Konfusion" zu wittern braucht, wo sich Kunst und Welt in andern Köpfen anders abspiegelt. So gab er ein wundervolles Vorbild künstlerischer Duldsamkeit im Sinne des Wotanswortes: „Was anders ist, das lerne nun auch." So zeigte er, daß es viele Wege nach Rom gibt, und daß er denjenigen, den er seiner Eigenart gemäß wählte, nicht für den alleinseligmachenden und zielführenden ansah, und diese Weitherzigkeit sicherte ihm das geradezu kindliche Vertrauen seiner linksstehenden Freunde und Schüler. Im Besitze dieses Vertrauens konnte er sie aber ungleich stärker beeinflussen, als ein strenger Minos, der sein eigenes Können als Maßstab der Kunst betrachtet wissen will. Thuilles künstlerische Art bewährte sich nicht allein in der individuellen Ausgestaltung älterer musikalischer Traditionen, sondern auch wie und was er sich von den Errungenschaften der Moderne assimilierte. Eine liebevolle Pietät wird darum sein segensreiches Wirken in Ehren halten.

Vier Tote, vier Charakterköpfe! Sind wir wirklich so arm, wie es die Unglücksraben durch die Straßen schreien? Müssen wir erst an den frisch aufgeworfenen Grabhügeln vorbei gehen, um zu ermessen, wie reich wir vor kurzem waren? Und solche, bestimmte Kunstmöglichkeiten und Richtungen verkörpernde Kleinmeister leben noch immer nicht wenige unter uns, nur kümmert man sich bei Lebzeiten nicht gehörig um sie. Weil nur die Sensation Trumpf ist und alles nur nach Weltrekorden und Welterfolgen auslugt. Wo wären aber die Großtaten der Genies, wenn nicht die bescheidenen, aber mit dem vollen Einsatz ihrer Kraft und reichen Erfahrung wirkenden Meister als Vor- und Mitläufer sie vorbereiteten und verbreiten hülfen?! Richard Strauß hat vor einigen Jahren ein gutes Wort gesprochen, als er der Kritik empfahl, sich gerade der Meister zweiten Ranges anzunehmen, und, statt sie durch beständige Vergleichung mit den ersten Meistern herabzuziehen, ihnen von ihrem, immer noch sehr respektablen Standpunkt aus gerecht zu werden. Und in der Tat: ist das eine echte Musikkultur, die sich bloß an dem Glanz und an der Autorität der Weltkoryphäen berauscht und aus den Leistungen der großen Talente keinen Nutzen zu ziehen weiß? Nein. Das ist ein ebenso einseitiger wie furchtsamer, dem eigenen Urteil mißtrauender Heroenkultus, dem gegenüber man sich auf Uhlands Wort berufen möchte: „Das ist Freude, das ist Leben, wenn's von allen Zweigen schallt." Und es gilt hier wahrlich nicht, die Mittelmäßigkeit zu verhätscheln, sondern in Wagners Sinne „gute Geister zu bannen".

Richard Batka.



Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von Dr. G. Münzer.

(Fortsetzung.)

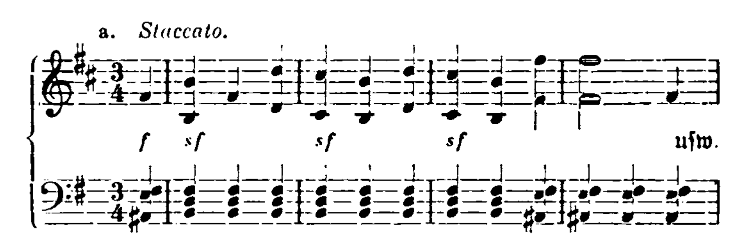
5. Der Tanz.

Versetzen wir uns, nachdem wir schon ein tüchtiges Stück gewandert sind, noch einmal zum Anfang zurück!

Ein dem Liede verwandtes, für die Entwicklung der musikalischen Formen gleich bedeutsames Element ist der Tanz gewesen. Lied und Tanz waren eng verbunden. Das Lied bildete die Begleitung zum Tanz. Der modernen Welt ist die Erinnerung daran fast geschwunden. Auf Kinderspielplätzen finden wir das Tanzlied; auch auf dem Marsche pflegen wir noch zu singen. Es sind das Reste jenes Tanzes, — einer Art der Mimik, der der ganze Körper — in rhythmischer Bewegung — als Ausdruck einer Seelenstimmung diente. Dieser Tanz war durchaus nicht nur von weltlicher Art, sondern wir finden ihn als Opfertanz selbst im Dienst der Götter. Die höchste Blüte dieser Kunst haben wir wohl im Chor der antiken Tragödie, nur einen schwächlichen Rest im modernen Rundtanz und im Glieder verrenkenden Trikot-Ballett! In neuerer Zeit haben die Versuche einiger Tänzerinnen, die uns mimischen Tanz vorführten, Aufsehen erregt. Die graziösen, ausdrucksvollen Vorführungen der Ruth-St. Dénis ließen ahnen, was der Tanz sein könnte. Auch pflegt man wohl in der Gesellschaft noch — oder wieder — sogenannte Tourentänze, ohne daß man aber darin einen „Ausdruck" unseres Lebens versuchte. Viel größer wurde die Bedeutung des Tanzes als Kunstform, in der Idealisierung, die ihm durch die Musik zuteil wurde.

In seiner Urform nun war der Tanz vom Liede nicht verschieden. Diese Urform hat sich auch noch in den Werken der Künstler — neben entwickelteren — erhalten. So gibt es von Schubert z. B. eine große Zahl von Walzern, deutschen Tänzen, Ländlern, Ecossaisen u. a., die zum praktischen Gebrauch bestimmt waren. Schubert war als echter Oesterreicher ein großer Freund des Tanzes. Er spielte gern dazu auf, wobei er bei seiner unerschöpflichen Erfindungsgabe seine entzückenden Melodien improvisierte. Sehr oft dehnten sich diese Freuden über die Polizeistunde hinaus. Wenn dann der Wirt Feierabend gebot, so meinte Schubert: „Das tut er mir zum Possen, weil ich so gern zum Tanze spiele."* —

Neben der einfachsten Form des Tanzes finden wir eine andere, die früh aufkam und für die Entwicklung der Tonkunst wichtig wurde. Die Tänze kamen nämlich häufig paarweise auf die Welt. Ein Beispiel aus den „letzten Walzern" von Schubert:



* Der Verfasser bittet den Leser sich die kleine Mühe nicht verdrießen zu lassen, diese Stücke aufzuschlagen. Sie werden ihm nach dem, was er vom Liede weiß, in ihrer Form klar sein. Der Verfasser glaubt daher diesen Punkt hier nur berühren zu dürfen. Er möchte gern rascher zu komplizierteren Formen. Wenn ein allgemeiner Ueberblick gewonnen, soll die Nachlese als lustiges Finale noch flotte Walzer bringen.



Ein Walzer aus zweien bestehend. Der erste (a) ist kräftig, er gibt starke Akzente; der zweite (b) ist weich, wiegend, schmeichelnd: „Er und Sie". Gegensätze, die mit Absicht unvermittelt aneinander gereiht sind. Ein künstlerisches Ganzes wird daraus, indem der erste Tanz nach dem zweiten repetiert wird. Durch diese Wiederholung des ersten Teiles, des Haupttanzes, schließen sich beide Teile zu einer einheitlichen Form zusammen: Tanz — Trio* — Tanz.

Wir haben hier zum erstenmal die heilige Dreiteiligkeit, die in der Tonkunst eine so bedeutsame Rolle spielt. Sie ist hervorgegangen aus dem Bedürfnisse nach Gegensätzlichkeit, und aus der Erkenntnis, daß in der Musik das Wichtigste dem Hörer doppelt zum Bewußtsein gebracht werden muß. Das „Trio", so schön es auch im einzelnen Falle sein mag, ist nicht um seiner selbst willen da, sondern um den Charakter des Haupttanzes — durch den Gegensatz — zu verstärken. Man mache sich das recht klar, indem man beobachtet, um wie vieles stärker die erste Melodie in dem Schubertschen Beispiel wirkt, wenn sie nach dem Trio wiederholt wird. Man sollte meinen, sie müsse nun, da wir sie schon kennen, an Effekt Einbuße erleiden — aber gerade das Gegenteil ist der Fall; ihr energischer Charakter tritt nach dem weichen Trio kräftiger hervor — als beim erstenmal!

Der Kontrast ist ein ästhetisches Urelement. Licht, Schatten; Vordergrund, Hintergrund; Fenster, Pfeiler; Säule, Last; Wand, Decke; das sind Kontraste der Malerei und Architektur. Ein Bild ohne Hintergrund — fast undenkbar; eine Säule ohne Last — wie unbefriedigend, zwecklos steht sie da! Eine einzelne Melodie — wie vereinsamt. Aber verbunden mit einer zweiten wie oben: Tanz — Trio — Tanz — das gibt einen vollen Eindruck! Wir werden noch oft darauf zurückkommen, wie genial sich unsere Meister des Kontrastes überhaupt als Ausdrucksmittel bedient haben. Er ist ein Urelement auch der Musik; wir fanden ihn schon bei Betrachtung des Baues der „Periode" im „Vordersatz" und „Nachsatz". Wir werden, wenn wir erst ein Gefühl dafür bekommen, sogar erkennen, daß oft nicht sowohl ein schöner Gedanke, wie ein schöner Kontrast den Hauptreiz eines Tonstückes bildet. — Das wird auch der Fall sein bei einem Stücke wie Chopins cis moll-Polonaise. Sie zeigt uns die im Schubertschen Tänzchen in den bescheidensten Dimensionen auftretende Dreiteiligkeit der Form nun in größerer Ausdehnung.

Aber bevor wir das Stück selbst betrachten — was ist ein Polonaise? „Getanzt" haben wir sie alle, so wie man sie jetzt kennt. Chopin, der Polonaisen-Komponist, dachte an den historischen Tanz seines Vaterlandes.

Zur Blütezeit des polnischen Reiches eröffnete der Edelmann seine Feste mit einem feierlichen, repräsentativen Reigen.** In langem, durch mancherlei „Figuren" belebten Zuge gingen die fürstlich geschmückten Paare dahin. Stolz zeigten sie sich den bewundernden Zuschauern. Die Polonaise war die getanzte Epopoe dieses ritterlichen, gern prunkenden Volkes. Zu Chopins Zeit war das Polen, das diesen Tanz geschaffen, nicht mehr vorhanden, aber in seiner Phantasie lebte die Herrlichkeit des alten Reiches wieder auf, mit der Erinnerung an eine große Vergangenheit verschwisterte sich die Klage um den Untergang. Das Andenken blutiger, ruhmreicher — vergeblicher Kämpfe wird in den Polonaisen gefeiert. Es sind mehr Heldengesänge als Tänze. So hebt auch unser Stück nicht in leichtem frohen Rhythmus an:



Das tönt nach dem Marschtritt von Regimentern, nach Schwertgeklirr — und wie Kanonendonner dröhnt es aus dem tiefsten Baß (a) zu der Melodie, die in kühnem Sturmlauf ansetzt — und wie von übermächtigem Widerstand gebrochen zurücksinkt. Beim Tanze träumt der Pole von Heldentaten, Heldennot. Dies der Charakter des ganzen Hauptsatzes. Im „Trio" blickt der Stolze auf seine Partnerin. Die bestrickende, liebenswürdige Melodie (a)



ist die Polin selbst. Zärtliche Konversation entspinnt sich zwischen der Dame und ihrem Ritter (b)



und die Schönheit der Gefährtin entflammt ihn zu kriegerischer Begeisterung. — Nach dem weichen Des dur setzt mit der Wiederholung des Hauptsatzes das eherne cis moll wieder ein. Auf den Flirt folgt das Heldenlied. Eine eigenartige charakteristische Verbindung von Erotik und Heroismus, wie wir sie gerade bei Chopin finden, diesem verspäteten, genialen Tyrtäus jenes Volkes. —

---

* Der Nachtanz wurde „Trio" genannt, weil er ursprünglich dreistimmig gesetzt war.

** Vergleiche zum Folgenden die farbenglühenden Schilderungen von Franz Liszt: Chopin S. 20 ff.

Noch einen zweiten Tanz hat Chopin idealisiert. Seine Mazurken sind ebenso bewunderungswürdig wie seine Polonaisen. Musikalisch repräsentieren sie einen Tanz im Dreivierteltakt, der sich vom Walzer durch unruhigen springenden Rhythmus unterscheidet. Dieser Eindruck wird verursacht durch die der slavischen Musik eigentümliche häufige Betonung der leichten Taktteile. Unter den vielen und köstlichen Stücken, welche die 51 Mazurken Chopins enthalten, ist folgende in a moll eine der schönsten:





Ein zärtlicher Anfang (a); die Dame erwartet den Ritter, der sporenklingend erscheint (b); es folgt im Trio (c) eine



jener „atemlosen Melodien", die uns den tollen Wirbel eines Tanzsaales zu schildern scheinen. Die Musikanten spielen, wie die Dudelsackbegleitung verrät, wohl eine Volksmelodie.

Bei der Wiederholung erscheint der Hauptsatz verändert. Der Tumult des Tanzes nimmt ab und leise klingt das Ganze mit der zärtlichen Anfangsphrase aus. Aber das sind alles nur grobe Hinweise auf die Hauptmerkmale des kleinen Kunstwerkes. „Im einzelnen glauben wir das Rasseln der Sporen zu vernehmen ... das Rascheln von Tüll und Gaze unter dem leichten Wehen des Tanzes, das Geräusch der Fächer, das Geklirr von Gold und Steinen.... Aus dem Rhythmus des Tanzes hört man die Trennungsseufzer heraus, deren Tränen sich unter der Brust verbergen.... Anderwärts ist der Rhythmus so unbestimmt, wie das Gefühl, mit welchem zwei Liebende einen Stern betrachten, der einsam aufging droben am Firmament." * — — —

Genau betrachtet haben wir in dieser Mazurka drei Elemente: das zärtliche, das ritterliche und den wirbelnden Tanz; doch sind sie musikalisch so geordnet, daß die beiden ersten als zusammengehörig erscheinen. Das Bild des jugendlichen Paares erhält als Hintergrund den festlichen, von bunt bewegten Gruppen durchtosten Saal. — — —

(Forts. folgt.)

* Liszt: Chopin 41 ff. 77.



Die erschöpfendste Kritik über die erste Aufführung von Rich. Wagners „Tannhäuser" vor 61 Jahren.

Von Dr. **Adolph Kohut.**

Bekanntlich wurde Wagners Tannhäuser zum erstenmal unter der Leitung des Komponisten, der zugleich Kapellmeister an der Dresdner Hofoper war, in Elb-Athen am 19. Oktober 1845 aufgeführt und alsbald in der deutschen Presse mehr oder weniger anerkennend, aber nur flüchtig besprochen. Wenn man eben glauben sollte, daß diese herrliche, epochemachende Oper von den musikalischen sowie den Tagesblättern jener Zeit dem Werte des Kunstwerkes entsprechend eine eingehende und erschöpfende Würdigung gefunden hätte, so irrt man sich. Erst allmählich, nachdem der Tannhäuser nicht allein in Dresden, sondern auch in anderen Städten aufgeführt wurde und seine Siegeslaufbahn über die Bühnen angetreten hatte, wurde auch die Kritik sich ihrer hohen Aufgabe bewußt, und das grandiose Musikdrama fand publizistische Kommentatoren, die mit Gründlichkeit zu Werke gingen.

Zu den wenigen Blättern, die gleich nach der Aufführung der Oper der Schöpfung des Meisters in ebenso würdiger und ernster, wie umfassender Weise gerecht zu werden versuchten, gehörte die damals von dem Advokaten Robert Schmieder geleitete „Dresdener Abendzeitung", ein ebenso gelesenes wie einflußreiches Organ der öffentlichen Meinung. Gewiß wird es unsere Leser interessieren, die bei aller Einseitigkeit und Kleinlichkeit des Gesichtspunkts noch jetzt in hohem Grade wertvolle und zugleich erschöpfendste Besprechung kennen zu lernen, um so mehr, als sie zeigt, welche Stellung die maßgebende heimische Kritik jener Zeit dem Komponisten gegenüber einnahm.

Daß die Abendzeitung Richard Wagner in den Jahren 1839—42, wo er in Paris war, zu ihren Korrespondenten zählte, können wir als bekannt voraussetzen. Das Referat ist enthalten im 29. Jahrgang der Abendzeitung, Nr. 24 Donnerstag, den 23. Oktober 1845, also vier Tage nach der Premiere, und hat folgenden Wortlaut:

„Schon früher haben wir darauf hingedeutet, daß es den Anschein gewinne, als beabsichtige der Komponist, der bisher immer noch als der Verfasser seiner Texte erscheint, dem also das Gesamteigentum seiner geistigen Schöpfungen unbestritten gebührt, das große Feld der Oper nach seinen verschiedenen Modifikationen allmählich anzubahnen, und wenn wir das Geistreiche, ja geradezu Verlockende dieser Idee, deren Realisierung von genialer Begabung bedingt ist, vollkommen anerkennen, so haben wir doch auch nicht verhehlt, daß darin ein Wagnis enthalten sei, das um des Strebens willen nach dem höchsten Ziele allerdings als ein sehr achtbares angesehen werden muß, gleichzeitig aber bei dem nicht Vorhandensein höchster Begabung als ein sehr prekäres erscheint. Sahen wir im „Rienzi" und im „Fliegenden Holländer" die romantische Oper (in betreff letzterer Bezeichnung wolle man berücksichtigen, was wir gelegentlich über jene Oper als eine dramatisierte Ballade gesagt haben) vertreten, so möchten wir in der heutigen Novität die lyrisch-romantische Seite repräsentiert finden. Doch wollen wir bemerken, daß wir um Namen nicht streiten, und gleich von vornherein hinzufügen, daß der Charakter dieser Oper, so bestimmt der Vorwurf auch das lyrische Element bedingt, schon nicht mehr als ein reiner und ungetrübter erscheint, sofern sie nämlich nicht selten in das epische Gebiet hinübergreift, dadurch aber den wesentlichen Bedingungen des Dramas widerspricht.

Die Sage vom Ritter Tannhäuser und vom Venusberge, wie sie vielfach in alten deutschen Volksliedern vorkommt, und auch in neuerer Zeit mehrfache Bearbeitung (wir erinnern nur an Tieck) gefunden hat, ist ohne Zweifel eine sehr poetische, doch fehlt ihr unbestritten das dramatische Element durchaus. Das hat der Dichter sehr richtig erkannt, und deshalb wohl sie mit dem Sängerkrieg auf der Wartburg in Verbindung gesetzt, wobei es uns natürlich nicht in den Sinn kommen kann, über den wahrscheinlichen Anachronismus zu rechten, da es sich hier keineswegs um historische Treue handelt. Eine hier bedeutend wichtigere Frage ist unstreitig die, ob diese Verbindung in dramatischer Beziehung eine günstige genannt werden dürfe und das möchten wir keineswegs schlechthin bejahen, da sie freilich wohl zu theatralisch wirksamen Situationen, aber keineswegs zu dramatischer Charakterentwicklung, ja selbst kaum zu eigentlicher Handlung in dramatischem Sinne Veranlassung bietet. Wir haben hiermit zugleich das ausgesprochen, was wir als hauptsächlichsten, fühlbarsten Mangel des Textes ansehen, den wir außerdem als einen hochpoetischen, wirklich schön geschriebenen, nicht selten innig ergreifenden, mit wirksamer Szenierung und tüchtiger Kenntnis theatralischer Effekte angelegt und durchgeführt gerne bezeichnen, und in welchem wir gegen die früheren Texte desselben Verfassers einen bedeutenden Fortschritt in dichterischer Beziehung gewahren, während der Text des Rienzi in dramatischer Beziehung ohne Zweifel bei weitem höher steht.

Im Anfang der Oper sehen wir Tannhäuser im Venusberge den wollüstigen Eindrücken sinnlicher Liebe hingegeben. Die Regungen seines besseren Ichs (an das wir nur nirgends zum rechten Glauben gelangen können, da er bei jedem Anlaß wieder der bösen Lust ver-

fällt, so daß es den Anschein gewinnt, als habe Venus ganz recht, wenn sie seinen Entschluß zur Trennung mehr der Uebersättigung als einem edlen, männlichen Aufraffen zuschreibt, und dadurch hat der Dichter, wenn auch der Sage treu, das dramatische Interesse an seinem Helden abgeschwächt! (Wie ganz anders erscheint da z. B. Rinaldo in Glucks „Armide“!) — die Regungen seines besseren Ichs erwachen, er reißt sich aus den Armen der üppigen Verführerin, und durch seine Uebergabe an die gebenedeite Jungfrau Maria zerstört er den ihn umfangenden Zauber, und findet sich plötzlich in der Nähe der Wartburg, wo er durch den Buß- und Bittgesang vorüberziehender Pilger auf die Größe seiner Verschuldung noch mehr hingewiesen und tief zerknirscht vom Landgrafen Herrman von Thüringen und den Sängern (unter ihnen Wolfram von Eschenbach und Walter von der Vogelweide) gefunden wird, und nach einiger Weigerung zur Teilnahme am bevorstehenden Sängerkampf gewonnen wird, nachdem Wolfram ihm enthüllt, daß Elisabeth, des Landgrafen Nichte, durch seine Lieder in Liebe für ihn entbrannt, seit seinem Verschwinden hinwelkt gleich der gebrochenen Rose. Im zweiten Akt wird dieses Verhältnis, das bei Tannhäuser wieder als ein durchaus sinnliches erscheint, durch eine große Szene mit Duett zwischen den beiden Beteiligten auseinandergesetzt, wobei wir denn zugleich erfahren, daß Wolfram von hoffnungsloser Liebe zu Elisabeth glühe und entsagen müsse. Wir gestehen, daß uns hier die Figur des unglücklichen Liebhabers selbst als etwaiges Motiv überflüssig erscheint. Der Sängerkampf beginnt, und der offene Ausspruch der sinnlichen Glut Tannhäusers erregt Mißfallen, seine Erklärung, er sei im Venusberge gewesen, Abscheu und wilde Wut. Die Sänger und Ritter drängen auf ihn ein, um ihn zu ermorden. Aber Elisabeth errettet ihn, indem sie fleht, ihm die Zeit zur Buße zu gönnen, ihn nicht in seinen Sünden hinfahren zu lassen. Der Landgraf verbannt ihn, bis er bei seiner Pilgerfahrt nach Rom durch den Papst werde entsühnt sein.

Die Introduktion zum dritten Akt schildert uns Tannhäusers Pilgerfahrt (die derselbe späterhin wieder sehr breit und selbstgefällig erzählt), Elisabeth betet für ihn, die Pilger kehren zurück, er ist nicht unter ihnen. — — Elisabeth ergibt sich ins Unvermeidliche, geht hin — und stirbt. Wolfram, ihr sonstiger Begleiter, bleibt zurück. Tannhäuser trifft ihn in wildester Verzweiflung. Er ist vom Papste verflucht in Ewigkeit und will wieder zurück in den Venusberg. Nun erzählt er Wolfram seine Begegnisse auf der Bußfahrt und in Rom. — — — Der Venusberg erscheint ihm aufs neue, die Sirenenklänge aus demselben locken ihn, er will den glaubensstarken Wolfram mit sich fortreißen: da ertönt das Totenglöcklein und ein Sterbegesang von der Wartburg hernieder, Wolfram deutet ihm das als Elisabeths Tod, der Zauber verschwindet, Tannhäuser stirbt mit dem Ausruf: „Heilige Elisabeth, bete für mich!“

Ein ohnmächtiges, den Anforderungen des höheren Dramas keineswegs entsprechendes Ende, das auch dadurch nicht dramatischer, wenn auch für die Zuschauer beruhigender wird, daß der Schlußgesang der jetzt erst heimkehrenden Pilger die Vergebung für den Sünder verkündet, da das Wunder wirklich geschehen, von dessen Eintritt jene abhängig gemacht wurde.

Daß diese kurze, übrigens vollständige Skizze des Sujets nicht imstande ist, aber auch nicht beabsichtigen kann, die vielen schönen dichterischen Schönheiten des Textes, wie die in sehr feingewählter szenischer Anordnung hervorgebrachten Effekte und geistreichen Gegensätze wiederzugeben, versteht sich von selbst. So viel wird aber klar daraus hervorgehen, daß es an dramatischer Handlung und Charakterentwicklung dem Ganzen sehr mangelt, daß wir nicht das Werdende, sondern nur das Gewordene entweder selbst gewahren oder uns erzählen lassen müssen, daß selbst die einzelnen Situationen mit wenigen Ausnahmen wohl Nerven reizen, die Sinne des überraschten Zuschauers durch größtenteils äußere Mittel momentan bestechen wollen, aber keineswegs spannende, nachhaltig wirkungsvolle, unabweislich notwendige, in ihrer Aufeinanderfolge zwingende Elemente enthalten. In der Ballade, Novelle wäre das angenehm und gut, — im Drama, auch im musikalischen, können wir ihm nur einen untergeordneten äußeren Wert zugestehen. Namentlich ist es der letzte Akt, der sich mit jener langen breiten Erzählung mühselig zum dramatisch unbefriedigten Schlusse hinzieht — ein Mangel, den dieses Opernbuch fast mit allen in den letzten Jahren erschienenen teilt; und in jener Erzählung wäre der Ort, den wir unbedingt zu streichen raten würden, wie denn auch das Ganze nur gewinnen könnte, wenn die Introduktion zum dritten Male, so poetisch dieselbe als verknüpfendes Moment gedacht ist, gänzlich oder doch zum größten Teile wegbliebe. Zweimal kurz hintereinander dieselben Anregungen für den Zuhörer, dieselben Situationen (denn die Musik vermag Gegenwart und Vergangenheit nicht gesondert darzustellen) — das muß einen ermüden, das widerspricht der dramatischen Oekonomie. Wir erkennen in der ganzen Anlage die neue französische Manier in dem gewählten und szenisch allerdings wirksamen losen Aneinanderreihen einzelner anregender Situationen, ohne Rücksichtnahme auf stetige entschlossene Entwicklung, auf höhere, unbedingt nötige klare Notwendigkeit, und so wenig wir verkennen, daß mit dieser Behandlung eines dramatischen Stoffes bei dem gewöhnlichen Publikum die Bedingung eines momentanen Eindrucks, eine Ueberraschung gegeben sei, daß sie mit einem Wort genüge, Effekt zu machen, so müssen wir uns um so mehr vor diesem Abwege, vor diesem bequemen Sich-gehen-lassen warnen. Umsomehr die höheren künstlerischen Anforderungen da hervorheben, wo die Möglichkeit ihnen zu genügen wie bei Richard Wagner vorhanden ist.

Dichter und Komponist in einer Person — die gefährliche Mißlichkeit dieser Situation leuchtet auch aus diesem Werke wieder hervor. Die Musik zu dieser Oper ist wohl geistreich gemacht, hat hier und da feine pikante Wendungen, einzelne Ideen sind darin niedergelegt, die geeignet wären zu fesseln und lebendige Teilnahme zu erwecken, aber einen musikalischen Eindruck macht die Musik nicht, weil man ihr überall die Reflexion anmerkt, weil sie nicht aus der unversieglichen Quelle eines durch und durch musikalischen Gemüts unaufhaltsam hervorströmt, sondern absichtlich vergraben und heraufgeleitet wird für einen bestimmten Zweck, den nämlich: dieses oder jenes gerade so und nicht anders machen zu wollen, weil dadurch zunächst der Effekt erreicht werden möchte. Wo aber etwas anderes noch als der unüberwindliche zärtliche Drang, sein inneres Leben, die Tiefe des Gemüts in Tönen auszusprechen, den Musiker treibt, da ist sein Werk nicht mehr ein frei geschaffenes, gewordenes, sondern ein berechnetes, ein gemachtes — die Kunst wird da zum Mittel, wo sie nur Zweck sein kann, sein soll und sein muß. Dafür spricht aber schon allein die Wahrnehmung, daß der Komponist so oft die Schönheit der Wahrheit opfert, diese absichtlich auf Kosten jener begünstigt, während sich beide Interessen sehr wohl vereinigen lassen, während sich beide innig durchdringen können und müssen, wie wir das z. B. bei Mozart gewahren. Obwohl freilich vor kurzem jemand behauptete: „Mozart habe nur durch eine Schablone gemalt, den neuen Komponisten sei es erst vorbehalten mit freier, selbständig neuer, genialer Erfindung Tongemälde für alle Zeiten zu liefern!“ Nun — es muß auch solche Käuze geben! Selbst einzelne Stellen würden sich nachweisen lassen, wo nicht nur die Schönheit, sondern selbst die höhere poetische Wahrheit des Effekts willen geopfert und in eine neue prosaische Wirklichkeit herabgezogen ist, wie denn aus der ganzen Tondichtung eine tüchtige praktische Kenntnis der Theatereffekte und die Absicht, sie im weitesten Umfange zu benutzen, sonach auch die Berechnung erkältend hervortritt; eine Berechnung, die sich von jener Glut der Begeisterung unterscheidet, der man manches Verfehlte gern verzeiht, wie sie sich z. B in Rienzi ausspricht. Jede kalte Berechnung aber steht im Widerspruch mit dem wahren Wesen der Kunst und kann in ihrer Wirkung wohl momentan mittels der Ueberraschung blenden, vermag aber nicht einen bleibend wohltuenden Eindruck zu erzeugen. Wir bedauern, daß dies auf die Musik der Oper Anwendung findet — wir gestehen oft, daß wir trotz manchen uns dargebotenen schönen Einzelheiten mehr von derselben erwartet haben. Wo der Totaleindruck überwiegend auf Aeußerlichkeiten beruht, da ist der zu erhoffende Erfolg ein sehr prekärer und wir vermögen auch den heutigen nicht anders zu bezeichnen, obwohl der Beifall des bei erhöhten Preisen sehr gefüllten Hauses ein ungemein lebhafter, wenn auch kein allgemeiner war, der sich indes hauptsächlich auf den Hervorruf des Komponisten nach jedem Akte — nach dem letzten jedoch nicht ohne einige Opposition — pikiert zu haben schien. Man hatte sich das nun einmal vorgenommen und es ist zu gestehen, daß die Aktschlüsse — mit Ausnahme des letzten, der durch und durch monoton, ja langweilig ist — gut auf diese Wirkung berechnet waren. — Um noch speziell einiges über diese Komposition zu sagen, so haben wir auch hier wieder einen Stil vermißt, eine volle, klar ausgesprochene musikalische Eigentümlichkeit, die eben als solche unzweifelhaft eine Berechtigung haben würde. Wir meinen das nicht deshalb, weil wir bedeutende Anklänge aus des Komponisten früheren Werken — Rienzi, Das Liebesmahl der Apostel, hier und da auch aus anderen Tonwerken, z. B. Mendelssohns Musik zum Sommernachtstraum, Karl Maria von Weber usw. — gefunden haben, das ist an und für sich noch kein Vorwurf. Auch wird man uns nicht entgegensetzen wollen, daß die Ueberschwenglichkeit der Harmonienfortschreitungen, denen es an verminderten und übermäßigen Akkorden nicht fehlt, oder der Melodien, die vermöge ihrer vorwiegenden Bildung auf Grundlage der chromatischen Tonleiter nirgends eine wahrhafte Grundlage und Frische verraten — wir nehmen nur Tannhäusers „Preislied der Venus“ aus, das viermal wiederholt, wenn auch in verschiedenen Tonarten zu wenig höhere Bedeutsamkeit hat, und den Chor, der den Sängerkrieg einleitet, beide Piecen müssen wir aber als außerordentlich gewöhnlich bezeichnen —, daß diese genügend seien, einen Stil zu begründen. Der Empfindung mangelt es an Frische und Ursprünglichkeit (sie ist gemacht), der musikalischen Erfindung demgemäß an Stil, wenn wir auch durchaus nicht verkennen mögen, daß einzelne Motive außerordentlich interessant erscheinen, daß das Geistreiche in der Auffassung und in dem Effektvollen auch durch genügend begründetes Wiederbringen — nur die allseitige musikalische Durchführung, für welche Beethoven, Mozart usw. so unübertreffliche Vorbilder, vermissen wir überall und somit die eigentliche musikalische Plastik in der Gestaltung des Einzelnen wie des Ganzen — sich klar dokumentiert und der Fleiß, die unendliche, bis ins kleinste gehende Sorgfalt im Ausmalen der einzelnen Züge volle Anerkennung verdient, obwohl gerade darin der Grund liegen muß, daß wir nirgends einen eigentlichen Totaleindruck gewinnen, sondern überall, im besten Falle mit sehr sauber ausgeführten Genrebildern uns genügen müssen (eine Anzahl einzelner, ansprechender, selbst gelungener Piecen machen doch aber noch keine gute Oper, von der wir als von einem einheitlichen Kunstwerk bei aller Sorgfalt für das Detail vor allen Dingen einen gleichmäßig wohltuenden Gesamteindruck mit demselben Recht fordern, wie von einem historischen großen Gemälde), die häufig, sogar nicht einmal eine klare übersichtliche Anschauung gestatten, da sie des begrenzenden Rahmens entbehren.

Es ist nämlich eine u. E. keineswegs nachahmenswerte Eigentümlichkeit unseres Komponisten, die neuerdings auch Spohr in seinen

Kreuzfahrern adoptiert hat und die wir auf Berlioz' Manier zurückführen möchten, daß er der hergebrachten und wohlbegründeten Form sich ganz entschlägt, was hier so weit ausgedehnt ist (wir meinen vermöge eines irrig aufgefaßten Begriffs von dem ästhetischen Fortschreiten des Dramas), daß wir keine einzige Arie, kein formell abgerundetes Duett oder sonstiges Ensemblestück vorfinden, daß wir uns überall mit liederartiger Anlage, mit langen Rezitativen u. dergl., des inneren Haltes entbehrenden Ariosos begnügen müssen — wie auch die beiden sonst sehr wirkungsreich angelegten größeren Ensemblestücke am Schlusse des ersten und zweiten Aktes ins Unbegrenzte hinausschweifen und den Zuhörer nicht zur notwendigen und erwünschten Ruhe kommen lassen.

Uebrigens ist ein Streben nach Melodien unverkennbar und auch verdienstvoll anzuerkennen, wenn wir auch die Erfindung derselben weder tief noch eigentümlich nennen können und bedauern müssen, daß der Eindruck dieser Melodien nicht selten durch barocke Wendungen in dem Drange nach Wortausdruck geführt wird. Unter diese Melodien gehört das schon berührte Lied Tannhäusers „Zum Preise der Venus", so trivial es ist, ferner die Lockung derselben: „Geliebter komm", die aber krankhaft gemacht erscheint, dann ihr Arioso: „Hin zu den kalten Menschen flieh", weiter die edelste Melodie des ganzen Werkes, das Lied des Hirtenknaben — von Fräulein Thiele ansprechend, frisch und namentlich sehr rein, nur zu langsam gesungen —, das einer Volksweise nachgebildet zu sein scheint, aber durch barocke Modulation stört, der Pilgerchor, zu welchem die Schalmei uns zu kokett kontrastiert, die ganze Partie des Wolfram, obwohl sein erstes Arioso: „Als du in kühnerem Sange" sehr gewöhnlich — sein Arioso: „Blick' ich umher", im zweiten Akt sehr lang gedehnt —, sein großes Arioso im dritten Akt: „O du, mein holder Abendstern", zu chromatisch ist, während letzteres wie sein Arioso: „Die hohe Liebe töne" im zweiten Akt weiche Innigkeit offenbart. Ferner das Solo der Elisabeth: „Der Sänger große Weise", das nur zu Anfang rhythmisch verziert erscheint; das Duo zwischen ihr und Tannhäuser, das übrigens etwas neu-französisch erklingt, das Gebet der Elisabeth, dem freilich mehr Tiefe und weniger Chromatik zu wünschen wäre. Weil aber alle diese Melodien nicht fest gehalten, nicht durchgeführt sind, vermögen sie keinen wirklichen, nachhaltigen Eindruck zu erzeugen — ein großer Uebelstand für das tiefe Eindringen des Werkes.

Auch für möglichst gehaltene Charakteristik ist der Komponist besorgt gewesen und das bewährt sich besonders in dem letzten Ensemble des zweiten Finale, das wir überhaupt, obwohl es von dem Schrei der Elisabeth an: „Halte ein" bis zur Generalpause geht und breit gehalten ist, für die gelungenste Nummer der Oper ansehen. Diese Breite, die durch die Formlosigkeit der einzelnen Piecen nur noch fühlbarer wird, haben wir überhaupt mehrfach zu beklagen. Besonders ist dies im dritten Akt der Fall, wo sie sich bis zur Langeweile steigert. Streichen könnte hier wohl helfen, aber was soll gestrichen werden? Die ganze Anlage schon des Textes in seiner undramatischen Handlung verschuldet sie. Ein Teil der Schuld mögen auch die verschleppten Tempi tragen — der Komponist mag uns diese Bemerkung verzeihen, aber wir haben sie mehrfach bestätigt gefunden: So schon in der Introduktion der Ouvertüre, dann bei Wolframs Gesange: „Was Zauber" 2c., im zweiten Finale: „Seht mich die Jungfrau", in dem Arioso Wolframs: „Wie Todesahnung" usw. und glauben, daß durch ein mäßig bewegtes Tempo alle diese Stellen nur gewinnen können.

Anerkennung verdient, daß der Komponist in betreff der Instrumentationen den früheren Abweg, in welchem er die Erzielung der Wirkung nur in der betäubenden Massenhaftigkeit suchte, verlassen; er deckt jetzt nicht unnötigerweise die Sänger, obwohl es an Massenwirkungen nicht fehlt und die Instrumentierung von vielem Fleiße zeugt. —

Doch ist dabei manches auf den Effekt berechnet, ohne ihn wirklich hervorzubringen, z. B. die übrigens keineswegs in der Idee neue Teilung der Violine in vier, und irren wir nicht, sogar in acht Violinen, die in den höheren und höchsten Chorden, z. B. bei dem Verlockungsgesange der Venus keinen Eindruck machen und nach dem Pianoforte berechnet zu sein scheinen. Auch ist hie und da auf die technische Ausführbarkeit nicht eben große Rücksicht genommen und um so aufrichtiger ist anzuerkennen, daß unsere wackere Kapelle das ganze Werk tadellos und in künstlerischer Vollendung ausführte. Der Komponist ist ihr dafür großen Dank schuldig geworden, denn der etwaige Erfolg seines Werkes beruht zum größten Teil auf solcher Ausführung. Gern sagten wir noch etwas über die uns zu zerstückelt erscheinende, viel zu lange und in den stetigen Gegenfiguren beim Crescendo sehr monotone Ouvertüre, über die geistreiche phantastische aber ungebührlich lange Introduktion zum dritten Akt und über so manches andere; doch müssen wir uns beschränken, um noch ein Wort über die Aufführung aufbringen zu können.

Die mise en scène war so reich und glänzend, wie wir sie hier lange nicht gesehen, die ganze Ausstattung in Dekorationen, Kostümen, Komparseries und die szenische Anordnung — bis auf das wahrhaft erbärmliche Ballett und dem kleinlich erscheinenden Sonnenaufgang — muß als brillant und angenehm bezeichnet werden, und es läßt sich wohl nicht verkennen, daß auch dies zum etwaigen Erfolge der Oper beigetragen. Weshalb läßt man denn aber anderen Opern nicht ähnliche Sorgfalt zuteil werden? Das soll kein Vorwurf für den Komponisten dieser Oper sein, wie dies von selbst sich versteht, aber er wird selbst zugeben, daß was dem einen recht, dem andern billig sei und daß wir hier sehr tüchtige Opern in dieser äußerlichen, aber immerhin sehr einflußreichen Rücksicht gewaltig stiefväterlich, ja unwürdig bedacht gesehen haben.

Die Darstellung selbst von den tüchtigsten Kräften unserer Bühne getragen, durch eine große Anzahl sorgsamer Proben vorbereitet, ließ Ausgezeichnetes erwarten und wenn diese Erwartungen von keinem der Darsteller ganz befriedigt wurden, da sie alle mehr oder weniger Mangel an reiner Intonation, an Kraft und Frische der Stimme bemerken ließen, so können wir dies billig wohl auf die Anstrengungen der vorhergegangenen Proben zuschieben. Das wird alles künftig nach einiger Ruhe besser werden und darüber mögen wir heute andeutend hinweggehen; aber einiges einzelne möchten wir noch bemerken, dem wir das Allgemeine vorausschicken, daß von Charakterdarstellung und Entwicklung da nicht die Rede sein kann, wo es eben an Charakteren so vollständig mangelt, wie in dieser Oper. Und in letzterer Beziehung macht nur Elisabeth — Fräulein Wagner — eine Ausnahme. Wir wollen nicht wiederholen, daß die mittleren und tieferen Töne der Sängerin sehr matt, schwankend und unausgiebig durch falsche Stimmbehandlung geworden, daß die Intensität ihres Organs jetzt nur bei leidenschaftlichen Momenten und in der höheren und höchsten Lage mit voller Wirkung hervortritt, obwohl auch hier ein Aufschreien jedenfalls unkünstlerisch ist („Haltet ein!" zweites Finale), wie auch schroffe Akzente („Wo weilet Ihr so lange?" zweiter Akt, zweite Szene) und unvermittelte Drucker keine feine Gesangsbildung bekunden. Wir haben es heute nur mit dem Spiel zu tun und so gern wir den sichtbaren Fleiß der Darstellerin, wie einzelnes Wohlgelungene in der leidenschaftlichen Erregtheit des zweiten Finale anerkennen, so müssen wir doch bezweifeln, daß in der ersten Szene des zweiten Aktes mit Tannhäuser ihr das volle Verständnis des Charakters aufgegangen; ihr Spiel war zu forciert, beweglich für denselben, die einzelnen Züge erschienen zu unvermittelt, ohne Zusammenhang und darum die Gesamtleistung zu stereotyp, zu angelernt, nicht natürlich genug, zu schauspielermäßig. Gleiches haben wir auch von der Szene im dritten Akt zu bemerken, wo sie sich wieder Mühe gab, das vorgeschriebene stumme Spiel mimisch verständlich auszuführen.

Herr Tichatschek (Tannhäuser) erschien in dem ersten Akte betreffs der Stimme sehr undisponiert, man hörte ihm die Anstrengung an und seinem Spiele fehlte Feinheit und Würde, obwohl man ihm das Mühen nach Angemessenheit wohl anmerkte. Der dritte Akt dagegen war in Gesang und Spiel der Glanzpunkt seiner Leistung, während wir freilich in bezug auf das letztere uns durchaus nicht damit einzuverstehen vermögen, daß er die Erzählung, was er getan und gelitten, durch entsprechende Gesten zu verlebendigen trachtete, daß er z. B., nachdem er gesungen: „Da sank ich in Vernichtung dumpf danieder" wirklich zu Boden stürzte!

Den sehnsüchtig schwärmerischen Charakter des Wolfram von Eschenbach hat Herr Mitterwurzer richtig aufgefaßt und gab ihn treu wieder, in betreff der Reinheit der Intonation erging es ihm leider wie den übrigen.

Die Darstellung der Venus, der Madame Schröder-Devrient, erinnerte sehr an die Armide der Künstlerin, auch in der immerhin angemessenen dämonischen Färbung des Charakters; doch können wir weder ihr Kostüm noch ihre Erscheinung vorteilhaft für die Partie finden und die Verlockung sang sie zu kalt, ja mit sichtbarer Anstrengung.

Die kleineren Partien des Landgrafen Herrman (Herr Dettmer), dessen Kostüm uns im ersten Akte nicht passend erscheint, des Walther von der Vogelweide (Herr Schloß), der sich mühte, den Helden der modernen Oper zu spielen, und des Biterolf (Herr Wächter), dem einmal wieder der erforderliche Adel ganz abging, dürfen wir übergehen, der Pilgerchor zu Anfang des dritten Aktes war fürchterlich unrein, was um so mehr auffiel, als außerdem die Präzision der Chöre wie die der Musik auf der Bühne aufrichtiges Lob verdienen.

Auf den schon erwähnten Hervorruf des Komponisten führte derselbe die Darsteller mit vor. Das tonangebende Publikum schien eigensinnig nur den ersteren berücksichtigen zu wollen, ohne zu bedenken, daß doch gerade durch die Leistung der Ausführenden erst jener Beifall im tiefsten Grunde motiviert sein konnte.

Waren denn die über alle Gebühr langen Zwischenakte (der erste Akt währte 25 Minuten, der zweite mit der einleitenden Musik gar eine halbe Stunde) wirklich nötig, um die Geduld des Publikums zu ermüden?" — — —

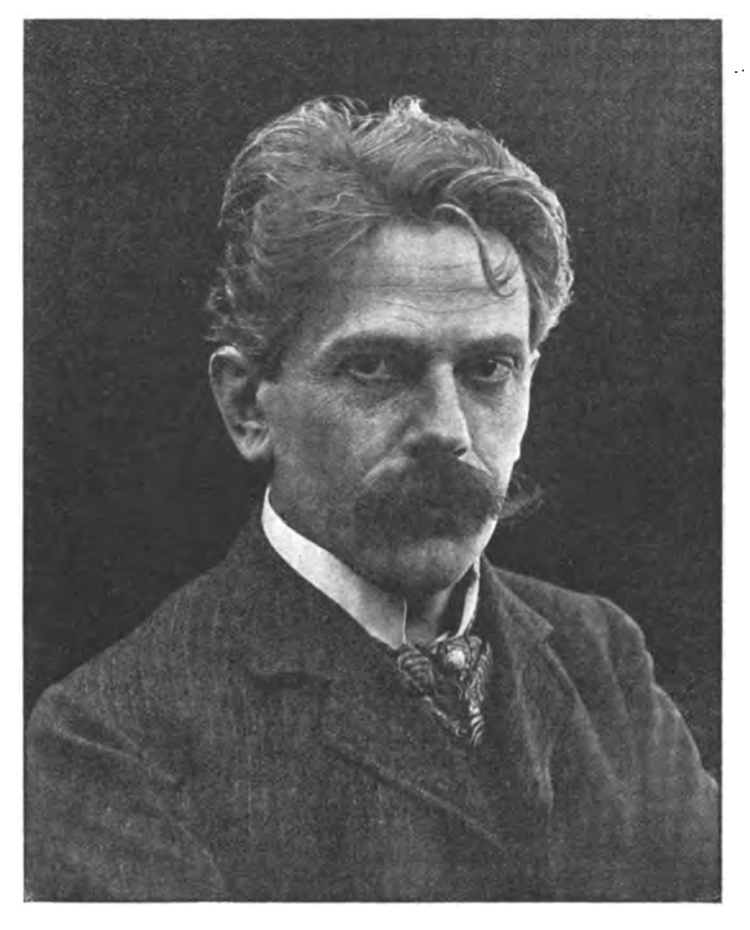
Jeder Kommentar würde die Wirkung dieser so bezeichnenden, ja ich möchte behaupten, kulturhistorisch wertvollen Kritik über die erste Aufführung des Tannhäuser in der Dresdener Abendzeitung nur abschwächen. Tout comme chez nous? —



Unsere Künstler.

Ludwig Thuille †.

Daß es, wenn man eine künstlerische Individualität richtig beurteilen wolle, nicht angängig sei, den Künstler vom Menschen zu trennen, ist oft gesagt und begründet worden. Obwohl ich von der Richtigkeit dieses Satzes selbst durchaus überzeugt bin, sehe ich mich gezwungen, ihm zuwiderzuhandeln, wenn es mir möglich sein soll, heute schon über meinen Freund Thuille vor der Oeffentlichkeit zu reden. Je näher man einem Menschen steht, desto weniger reflektiert man über ihn in klaren und deutlichen Begriffen, desto weniger wird er einem zum Objekt, zum fertigen und abgeschlossenen Bilde. Was ich jetzt über den Menschen Thuille sagen könnte, wäre kaum mehr als das: Die ihn kannten, wußten, was sie an ihm hatten. Daß er eine wahrhaft liebenswerte Persönlichkeit war, ein ganzer Mann, sympathisch durch und durch, in seinen hohen Vorzügen ebensosehr wie in den kleinen Fehlern und Schwächen, von denen er so wenig frei war wie irgend einer aus Adams Geschlecht. Um einen Menschen als Gegenstand, als Bild zu sehen, dazu bedarf es, wie gesagt, eines gewissen Abstandes. Darum muß ich vor dem Versuche, auch nur eine leichte Skizze von Thuilles Charakter zu zeichnen, zurückschrecken.* Und wenn sie mir auch halbwegs gut gelänge, was hülfe sie denen, die dem Manne fremd geblieben waren. Ein wirklich lebendiges Bild könnte sie ihnen doch nicht geben. Und überflüssig wäre sie für alle, die es erfahren durften, wie er war. Sie haben die Erinnerung als einen unverlierbaren Besitz, den nichts ihnen rauben kann.



Ludwig Thuille.
(Phot. Veritas, München.)

Verhältnismäßig leichter dürfte es dagegen fallen, von den künstlerischen Leistungen Thuilles schon jetzt ein ungefähres Bild zu geben. Zwar erhebt sich auch hier eine große Schwierigkeit. Wenn in heutiger Zeit ein Künstler, dem es versagt war, ausschließlich seinem Schaffen leben zu dürfen, mit 45 Jahren stirbt, so kann es nicht anders sein, als daß sein Werk notwendigerweise Bruchstück bleiben mußte. Wie Ludwig Thuille, der Komponist, zu beurteilen und vor allem auch, wie er zu werten gewesen wäre, wenn er sich voll hätte ausleben und zu den höchsten ihm erreichbaren Zielen hätte vordringen können, darüber kann man gerechterweise kaum eine Vermutung aussprechen. Was man aber sehr wohl beurteilen kann, das ist der Wert der einzelnen Schöpfungen, die er hinterlassen, und die Bedeutung des künstlerischen Wollens und Strebens, das in ihm lebendig war.

Wir leben in einer Periode, wo sehr viele mehr oder minder zufällig zur Musik kommen. Leute, die eine von Natur aus wenig differenzierte, allgemein künstlerische Begabung dazu antreibt, sich unter den vorhandenen Künsten umzusehen, welche wohl der Art künstlerischer Sehnsucht, wie sie in ihnen lebt, am besten entsprechen möchte. In ihnen ist das abstrakt Künstlerische das primäre, das konkret Musikalische das sekundäre Element. Solch' einer, der — wenn ich so sagen darf — erst von der Kunst zur Musik kam, im Laufe seiner Entwicklung allmählich zum Musiker wurde, weil er der Musik bedurfte als eines Mittels zur Verwirklichung der Kunst, die er träumte. — ein solcher war, um ein ganz großartiges Beispiel zu nennen, Richard Wagner. Dieser Gattung des sekundären Musikers steht der primäre Musiker gegenüber, der als Musiker geboren wird, für den Musik das Lebenselement bedeutet, dasselbe, was dem Fisch das Wasser ist, der außerhalb der Musik künstlerisch einfach nichts und Künstler nur insofern ist, als er es als Musiker ist.

Zu dieser Klasse gehörte Thuille. Als musikalisches Wunderkind erregte er schon in frühester Jugend Bewunderung und Aufsehen, und wenn man ihn nach seinem musikalischen Werdegange fragte, so konnte er wohl angeben, zu welchen Zeitpunkten die einzelnen großen Erscheinungen der Vergangenheit, deren Studium auch er, wie jeder, den besten Teil seines musikalischen Geistesbesitzes verdankte, in seinen Gesichtskreis getreten waren. Aber ich glaube, wenn man ihn gefragt hätte, wann und wodurch er eigentlich zum Musiker geworden sei, würde er keine Antwort gewußt haben. Dieser Umstand nun, daß Thuille in erster Linie und in gewissem Sinne auch ausschließlich Musiker war, sichert seinem Schaffen von vornherein einen ganz besonderen Wert, und dieser Wert ist um so höher anzuschlagen, je mehr in der Gegenwart die Unmusik überhand nimmt, die Unmusik nicht im Sinne des: „Das ist ja keine Musik mehr," wie man es oft von allzu Aengstlichen gewissen Extravaganzen musikalischer „Revolutionäre" gegenüber aussprechen hört, sondern im Sinne des Mißbrauchs der Tonsprache zu außermusikalischen, z. B. rein literarischen Zwecken.

Wie man auch über die Stärke des eigentlichen schöpferischen Vermögens bei Thuille urteilen möge, auf alle Fälle war er auch als Komponist einer, in dem die besten Traditionen unserer Kunst lebendig fortlebten, obwohl er mit Herz und Seele ein musikalischer Fortschrittsmann war, tief überzeugt von der Wahrheit, daß, wie überall, so auch in der Kunst Stillstand oder gar Rückschritt mit Tod und Verwesung gleichbedeutend sei. Er war keiner von den überragenden Heroen, die einer ganzen Epoche die Signatur ihres Geistes aufprägen. Aber er war ein Hochbegabter, der treu und gewissenhaft mit dem ihm anvertrauten Pfunde wucherte, und dem es vergönnt war, was Reife und Sicherheit des technischen Könnens wie untrügliche Feinheit des künstlerischen Geschmackes angeht, schon in jungen Jahren die höchste Staffel vollendeter Meisterschaft zu erreichen.

Was Thuille als Komponist geleistet hat, bleibt uns erhalten und wird — dessen bin ich überzeugt — in mehr als einem Teile fortschreitend zu immer allgemeinerer Würdigung und Wertschätzung gelangen. Die andere Seite seines Wirkens wird in ihren mittelbaren Folgen zwar auch unverloren bleiben, aber in der Natur der Sache liegt es, daß sie als solche sich nicht erhalten kann, weil sie an die lebendige Persönlichkeit des Menschen geknüpft ist. Ich meine Thuilles segensreiche Tätigkeit als Lehrer. Auch nach dieser Richtung hin kann man ihn wohl am zutreffendsten charakterisieren, wenn man ihn als musikalischen Kulturträger höchster Art bezeichnet. Und gerade auf dem Gebiete des musikalischen Unterrichts und der musikalischen Erziehung will dieser Ruhmestitel in heutiger Zeit etwas ganz Besonderes besagen.

Hier war nämlich die Tradition nahezu völlig unterbrochen worden. Es hatte sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein ziemlich brauchbares theoretisch-praktisches Unterrichtssystem ausgebildet, das nur den einen großen Fehler hatte, daß es von starr konservativem Geist erfüllt war. Als nun um die Mitte des Jahrhunderts jene große Umwälzung anhub, die unser ganzes musikalisches Empfinden und Verstehen von Grund aus veränderte, da war es diesem Systeme unmöglich, sich dem heranflutenden Neuen anzupassen. Während die praktische Musik sich unaufhaltsam fortentwickelte, blieben Pädagogik und Didaxis beim Alten stehen. Und so kam es, daß der angehende Musiker sich sehr bald vor das Dilemma gestellt sah, wählen zu müssen zwischen Zopf und Anarchie, zwischen der Qual, sich einer Lehre anzuvertrauen, die ihm nicht die geringste Freiheit der Bewegung gestattete und ihn immer gerade da im Stiche ließ, wo er sie am notwendigsten gebraucht hätte, und der gefährlichen Versuchung, auf irgend einen geregelten Unterrichtsgang lieber ganz zu verzichten.

In solcher Zeit war Thuille einer der ganz wenigen, die es mit dem unfehlbaren Takt und Instinkt des echten Praktikers verstanden,

* Anm. d. Red. Eine ausführlichere Studie über Ludwig Thuilles musikalische Persönlichkeit finden unsere Leser aus der Feder Rudolf Louis' in Nr. 15 des 24. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung". Dort ist auch in der Musikbeilage der Trauermarsch aus dem „Lobetanz" abgedruckt, der bei den Beisetzungsfeierlichkeiten in München von Bläsern des Hoforchesters gespielt wurde. Eine andere Komposition, ein „Scherzino" für Klavier von Thuille, ist in Nr. 11 des 25. Jahrgangs unseres Blattes erschienen.

ohne jegliches theoretische oder gar gelehrte Brimborium ein rein empirisches Unterrichtssystem sich auszubilden, das diejenigen, die sich seiner sicheren Fürung anvertrauten, aller der Schwierigkeiten und Fährlichkeiten überhob, an denen in unseren Tagen schon so mancher junge Musiker gescheitert ist, der, weil ihn die zopfig veraltete Schullehre abschreckte, in Dilettantismus und Stümperei stecken blieb. Und was war Thuille für ein Lehrer! Er stellte das Ideal dessen dar, was einem sonst fast nur als Karikatur begegnet. Denn das kann ja gar nicht zweifelhaft sein, daß ausgesprochene Lehrbegabung eines der allerseltenst anzutreffenden Talente ist, und zwar wird sie um so seltener, je höher das Wissen und Können selber steht, das der Lehrer zu übermitteln hat. Guter Elementarschulunterricht ist verhältnismäßig häufig, der Betrieb der Mittelschulen steht pädagogisch und didaktisch hinter dem der Volksschulen allgemein schon weit zurück, und die bedeutenden Fachgelehrten, die zugleich bedeutende Lehrer sind, waren immer und überall spärlich gesät. Vollends kann man es geradezu ein Wunder nennen, wenn ein bedeutender **Künstler** ein bedeutender Lehrer ist.

Ein solches Wunder war Thuille, — ganz einzig dastehend vor allem auch in der pädagogischen Kunst des Individualisierens, einer Kunst, die freilich nur beim Einzelunterricht sich voll entfalten kann. Darum lag auch der Schwerpunkt von Thuilles Unterrichtstätigkeit nicht sowohl in der Münchner Akademie der Tonkunst — so segensreich er an diesem Institut auch wirkte —, als vielmehr in seinem weit ausgedehnten Privatunterricht. Viel hat die Kunst, viel die ganze musikalische Welt, viel insbesondere München an Ludwig Thuille verloren, — am meisten aber doch die, welche so glücklich waren, sich seine Schüler nennen zu dürfen. **Rudolf Louis.**

„Die Trojaner“ von Hector Berlioz.

Aufführung im Monnaietheater zu Brüssel.

Bedenket, daß die Teile, die wir gestern vernahmen, nur Bruchstücke eines Ganzen sind, eines Ganzen, das heute nicht mehr befriedigend wirken könnte, weil es der nur teilweise geglückte Versuch .... eines Geistes ist, der bei einer Ueberfülle von Stoff und einer großen Macht der Konzeption sich nach großen dramatischen Formen sehnte, dem aber die nötige reale Grundbedingung zu solchem Schaffen durch die Macht kunstwidriger Verhältnisse .... dem die glatte Welt der Bretter unter den Füßen hinweggezogen wurde!“ So ruft Peter Cornelius in einem Musikbericht aus dem Jahre 1863 (siehe Peter Cornelius' Literarische Werke, 3. Teil, Aufsätze über Musik und Kunst. Herausgegeben von Dr. **Edgar Istel**, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1904, S. 240 ff.) im Anschluß an die Aufführung der Ouvertüre zu „Benvenuto Cellini“ dem Wiener Publikum zu, das, noch nicht reif für die überschäumende Leidenschaftsmusik eines echten modernen Temperamentmusikers den Beifall einiger Begeisterter durch das grelle Zischen der eitel-selbstbewußten Majorität niederzuhalten vergeblich versucht hatte. Treffend hat Cornelius in diesen Worten das Problem des Bühnenkomponisten Berlioz bei der Wurzel zu packen gewußt. Als echter, kongenialer Künstler hat Cornelius nicht gewagt, in banausischer Alleswisserei von einem „Manko in der Begabung des großen Programmusikers Berlioz“ zu reden, wie so viele in grauem, nüchtern theoretischem Sezieren künstlerischen Schaffens selbst vorzeitig grau und griesgrämig gewordene Zunftkritiker, sondern er hat erkannt, daß es die Macht von Verhältnissen, die der modernen Kunst widrig waren, daß es diese auch heute noch immer wieder und wieder alles echte Schaffen knebelnde Macht des vorherrschenden Zeitgeschmackes war, die ein blühendes Entfalten der Bühnenbegabung Berlioz' im Keim erstickte. Mit gutem Grunde sage ich „Bühnenbegabung“ und **nicht** „dramatische Ader“. Unter einem Dramatiker versteht man ja im musikalischen Sinne mehr allgemein jeden Komponisten, der das in ihm schlummernde dramatische Talent auf irgend eine Art zu entwickeln weiß. Berlioz war nun eben eine dramatische Programmmusikernatur. Er war im Grunde gerade so absoluter Musiker wie etwa Schumann, mit dem er ja auch sonst manches gemein hat. Er bedurfte nur der Anregung durch einen dramatisch bewegten Stoff, um sein absolutes Musikertum auf seine urpersönliche Art auszulösen. So ist seine Harald-, seine „Romeo und Julie“-Symphonie aufzufassen. Drängte es ihn dann, den Schritt vom Dramatiker zum Bühnenkomponisten zu wagen, so behielt gleichwohl der dramatische Programmmusiker unbewußt die Oberhand. Der Zündfunken seines Genius schlug dann aus dem Urmetall seiner Schöpfernatur helllodernde Flammen. Und in diesem Sinne haben wir Cornelius' feinsinniges Urteil im ästhetischen Verstande dahin zu erweitern, daß wir sagen: auch wenn Berlioz nicht gegen die „Macht kunstwidriger Verhältnisse“ hätte ankämpfen müssen, wäre er nie ein Bühnenkomponist von Gottes Gnaden geworden: das unsterbliche Teil in ihm ist und bleibt die gewaltige programm-musikalische Dämonensprache seines Rhythmus und seines Orchesters.

Wenn wir der prächtigen Aufführung der ungekürzten beiden Teile des Zyklus „**Die Trojaner**“ am Brüsseler Monnaietheater gedenken, so beginnen vor unserem inneren Ohr die Tonfluten des Berliozschen Orchesters zu brausen, so hören wir vor allem wieder die, wie über einer Messerschneide zirpenden, in den höchsten Lagen förmlich pfeifenden Klänge der Streicher, in der fröstelnden 5. Szene des dritten Aktes des zweiten Teiles („Die Trojaner in Karthago“). Die Geister, oder antik gesprochen, die Schatten der Kassandra, des Hektor, des Chorebos und des Priamos dringen auf Aeneas ein und mahnen ihn, den die Liebesleidenschaft der Karthagerkönigin Dido in Fesseln hält, mit starrer Unerbittlichkeit an die Weisung des Fatums, an seine Fahrt nach Italien, allwo ihm Gründer des weltbeherrsch nden Rom zu werden bestimmt ist. Diese eine Szene allein ist so durchtränkt von heißem Berlioz Blut, daß schon ihretwegen die Tat des Brüsseler Monnaietheaters zum überhaupt ersten Male dieses Werk ungekürzt im Originaltext und hintereinander aufzuführen, weit mehr als nur ein „hochinteressanter Versuch“ genannt werden muß. Freilich darf man nun einerseits nicht so weit gehen, Berlioz als Opernkomponisten entdecken zu wollen, ohne anderseits den Programmmusiker Berlioz auf ein erhöhtes Piedestal zu stellen. Beides wäre unkritisch Aufs schärfste widersprechen aber muß man den Urteilen derjenigen Kritiker, die den „Trojanern“ mangelnde Einheitlichkeit vorwerfen und das Werk lediglich als eine musikalisch erläuterte Bilderfolge aufgefaßt wissen wollen, der es an dramatischer Schlagkraft gebreche.

Berlioz „lehnt“ sich weder an Gluck noch an Spontini, noch an sonst irgendwen „an“, sondern er schuf sich seinen eigenen Stil, den der romantischen Antike. Das homerische Epos, die Ilias, gab ihm den Stoff für den ersten Teil „Die Zerstörung Trojas“ („La prise de Troie“). In den drei Aufzügen dieses Dramas (das nichts weniger als nur eine Art von Prolog, sondern ein ergreifendes echtes Drama ist) hat Berlioz auf überaus plastische Art und Weise den tragischen Wesenskern der Zerstörung Trojas herauszuschälen gewußt, indem er die Gestalt der unglückseligen und unglückkündenden Seherin Kassandra wie die Verkörperung des unerbittlichen Fatums selber in ergreifenden Gegensatz bringt zu dem trügerischen Siegeshoffnungsrausch der Trojaner, die so lange die düsteren Prophezeiungen der Seherin überhören, bis ihnen Aeneas die furchtbare Bestrafung des Laokoon verkündet. Nun erst, da der Priester selbst, der die Trojaner verleiten wollte, das hölzerne Pferd zu verbrennen, da dieser Priester diese seine Auflehnung gegen die Fügung der Götter mit einem gräßlichen Martertod bezahlt hat, nun erst beginnen die Trojaner stutzig zu werden. Im schleichenden Tempo naht die Katastrophe. Die Szene, in der die Priesterinnen der Vesta die Gottheit um Schutz anflehen, wirkt durchaus nicht retardierend, sondern sie erinnert an das homerische Epos und läßt mit ihrem inbrünstigen Ausdruck der Gläubigkeit die Katastrophe am Schluß um so tragischer erscheinen; besonders der Moment, in dem sich Kassandra selbst den Tod gibt, um nicht schimpflichen Sklavinnenloses teilhaftig zu werden, ist von antiker Größe, und die schöne, bei aller Leidenschaftlichkeit doch das rechte Maß innehaltende Sprache des Dichters Berlioz tut das Ihrige, diese Wirkung zu erhöhen.

Was die musikalische Verarbeitung dieses ersten Teiles betrifft, so ist die Musik vielleicht in dem Streben nach Gemessenheit des Ausdrucks hier und da etwas zu herb-gegenständlich geraten; aber die Szenen, die einen Wendepunkt oder einen Ruhepunkt in den Geschehnissen bringen, namentlich die Kassandraszenen, sind bereits von jenem dramatisch dämonischen Fieber durchzuckt, das sich im zweiten Teil des grandiosen Werkes zu förmlichen Schauern der Leidenschaft entlädt. Schon allein die Auftrittsszene der Kassandra mit dem unruhvoll auf und nieder wogenden, die drückende Bangigkeit in der Brust der Seherin herrlich charakterisierenden punktierten, hämmernden Kassandra-Motiv läßt uns die Tragik des Kommenden ahnen. Absichtlich episodenhaft, weil ganz unwichtig, ist die Gestalt ihres Bräutigams Chorebos gehalten; dagegen tritt Aeneas musikalisch schon in der „Zerstörung Trojas“ bedeutsam hervor. Als ein besonders wirksames Stimmungselement aber hat Berlioz in beiden Teilen des Werkes den Chor verwendet, und in kaum einer anderen Schöpfung des Meisters ist mir die speziell-chorische Begabung Berlioz' so zum Bewußtsein gelangt, wie in den „Trojanern“. Der Chor ist stets als an den Vorgängen unmittelbar beteiligt behandelt und unendlich belebt in der Stimmführung. Einen großen Spielraum hat Berlioz dem Ballett gelassen, und zwar dem Ballett im Stile Glucks sowohl wie der Pantomime im selbst erdachten dramatischen Rahmen. So ist der zweite Aufzug eigentlich nichts als ein pantomimisches Intermezzo. Das trügerische Siegesfest der Trojaner, das durch überaus originelle Waffentanzrhythmen charakterisiert wird, erleidet eine jähe Unterbrechung durch das Erscheinen der Andromache und ihres Sohnes Astyanax. Die überwältigende Größe dieses Witwenschmerzes, der an keine Rettung Trojas mehr glaubt, seit Hektor, der größte Held, gefallen, wirkte gerade in dieser stummen Gebärdenmusik, die Berlioz nur diskret untermalt, um so erschütternder. Diese Diskretion in der Verwendung der Orchestermittel kann nur demjenigen auffallen, der nicht weiß, daß Berlioz seine unübertroffene Kenntnis der Instrumente durchaus nicht lediglich zu dämonischen Wirkungen auszunützen versteht.

Was ich eingangs von der programmmusikalischen Bedeutung Berlioz' auch in seinem Bühnenschaffen andeutete, das will ich nun an dem zweiten Teile des Zyklus „**Die Trojaner in Karthago**“ noch kurz zu erläutern versuchen. Schon ganz äußerlich fallen einem die zahlreichen selbständigen Instrumentalstücke auf. Die Ouvertüre ist bedeutend breiter angelegt als die des ersten Teiles. Im zweiten Akt findet sich ein vollständiges symphonisches Zwischenspiel, in dem die Jagd des Aeneas und der Dido, die sich in

aufflammender Leidenschaft vereinigt haben, in mythologischer Verbrämung auf der Bühne vorgeführt werden soll; Najaden, Satyrn, Faune sollen den Wald bevölkern. Berlioz hat den Regieplan dieser romantisch-antiken Jagdszene in der Partitur genau verzeichnet. Trotzdem nun die szenische Belebung dieses Bildes bei der Vorstellung des Werkes in Brüssel fortfiel, hatte man doch einen Begriff von der Idee des Tondichters, ein Beweis von der hinreißenden Beredsamkeit seiner Musik: hier freilich schwelgt Berlioz in der tonmalerischen Schilderung der einzelnen Episoden der Jagd. Das Herrlichste, Berlioz'scheste aber in diesem zweiten Teile ist die schon erwähnte Szene: die Erscheinung der Geister der verstorbenen troischen Helden. Doch auch abgesehen von diesen absoluten Programmmusikstücken ist die Partitur der „Trojaner in Karthago“ von einem genialen Schwunge der Inspiration erfüllt. Offenbar sagte Berlioz die Gestalt der karthagischen Königin Dido, die sich über ihre Witwenschaft mit dem herrlichen Krieger Aeneas schnell tröstet, dann freilich seinen Tod nicht überlebt, ganz besonders zu. Bei all seiner Dämonik verleugnet sich ja auch Berlioz weder dichterisch noch kompositorisch als echter Sproß seines gallischen Vaterlandes; die süßen bestrickenden Klänge, die die Liebesszene Didos und Aeneas' begleiten, sowie anderseits die Gestalt der Schwester Anna, die in den seltsamen Ahnungen Didos sofort die Liebe erkennt — solche Elemente weisen auf die französische Abstammung und Gesinnung des Künstlers wie des Menschen Berlioz deutlich hin. Das Ballett spielt auch in diesem zweiten Teile — und auch dies ist ein echt französischer Zug des Werkes! — eine sehr bedeutende Rolle, ohne sich jedoch aufdringlich als opernhafte Einlage zu geben. Im ganzen ist die Tonsprache des zweiten Teiles freier, beredter, Berliozischer als die des ersten. Das Instrumentalkolorit ist üppiger, die Rhythmik nervöser, die Melodik hier und da wohl entsprechend der tragenden Frauenrolle der karthagischen Königin Dido süßer, französischer als die mehr klassisch-herbe Kassandramelodik des ersten Teiles. Aber die heroische Charakteristik des Helden Aeneas, der hier mit einem Schimmer von Unsterblichkeit im antiken Sinne umkleidet wird und dessen Szenen ein wirksames Gegengewicht gegenüber den weichen Klängen der Dido-Szenen bilden, diese Durchtränkung des zweiten Teiles mit dem Heldentum des Aeneas macht „Die Trojaner in Karthago“ zu einer wundervollen Apotheose des Zyklus.

Fassen wir den Gesamteindruck der beiden Teile zusammen, so stehen wir einem Werke gegenüber, das gar nicht wie „Fausts Verdammung“ oder „Phantastische Symphonie“ den ganzen Berlioz in seiner seltsam nervösen überschäumenden Persönlichkeit, in seiner vollen dämonischen Leidenschaft offenbart, das aber deswegen besonders charakteristisch für den Künstler in Berlioz ist, weil der Meister vor allem sein Ziel, die Bewältigung des gewaltigen Stoffes, nicht aber die Instinkte eines wohllöblichen großen Publikums im Auge hat, ohne die Forderungen der Bühne und speziell der französischen Opernbühne außer acht zu lassen. Der Musiker Berlioz hat vor allem das heldische Element der Trojasage wundervoll zum Ausdruck gebracht in dem strahlenden Triumphmarsch, der sich wie ein sieghafter Lichtblick durch das ganze Werk hindurchzieht, der vorübergehend zur Charakteristik des Tragischen dient und zuletzt das Werk apotheosenhaft bekrönt. Wir sind überzeugt, daß das Werk sich in unseren Tagen, da das intelligente Publikum den Feuergeist Berlioz erst eigentlich in seiner vollen Größe zu würdigen vermag, nicht nur vorübergehend auf dem Theater zu halten vermag. Grundbedingung einer solchen Aufführung ist allerdings die Darstellung beider Zyklen an einem Abend, wie dies an der Brüsseler Monnaie geschah, ohne daß (dank der einstündigen Dinerpause) eine Ermüdung aufkam. Die von Kapellmeister Dupuis glänzend geleitete Aufführung war eine schöne künstlerische Tat. Der Darstellung spende ich ein kräftiges Gesamtlob.

Paris. **Arthur Neisser.**



Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil
trüben, das er fällt.

Barmen. „Burgha“ (ursprünglich „Burenblut“ betitelt), Oper in einem Aufzuge von F. A. Köhler, hat die Uraufführung im Neuen Barmer Stadttheater unter der Direktion Otto Ockert erlebt. Der auf künstlerische Ziele gerichteten Leitung unseres Neuen Musentempels gebührt Dank dafür, daß sie das Erstlingswerk eines mit gediegenem Wissen und Können ausgestatteten, aufwärtsstrebenden Komponisten vorgeführt hat. Das erfolgreiche Debüt des in Gera als Lehrer angestellten Autors ist um so höher zu bewerten, als es nach fast 3stündiger Aufführung des in süßer Melodik schwelgenden Barbiers von Sevilla (Rossini) zu mitternächtlicher Stunde (11—12 Uhr!) stattfand und der Vertreter der Hauptrolle (Moders, der Burenkommandant) gänzlich indisponiert, also „fehl am Ort“ war. Es ist nicht die verschwundene Burenbegeisterung, sondern die Bühnenhandlung an sich, die die Aufmerksamkeit anregte und bis ans Ende lebhaft steigerte. Professor B. Lvovsky in Wien (seines Zeichens Schriftsteller, Komponist, Kontrabaßkünstler, Lehrer der Theorie der Tonkunst) hat ein Textbuch abgefaßt, das den gewohnten Durchschnitt weit überragt. — Burenkommandant Moders begibt sich mit seiner Tochter Burgha und deren Verlobten Helger nachts ins feindliche Lager, um einen vermeintlich unbewachten Pulverwagen, dessen Vorrat die erschöpfte Munition ersetzen soll, zu erbeuten. Dieses Wagestück bringt sie in Gefangenschaft des schottischen Hauptmanns Nicholson. Burgha könnte um den Preis der Tugend sich und den Ihrigen Leben und Freiheit wiedergeben. Das in Jugendfrische prangende, hochherzige Mädchen wankt nicht einen Augenblick: sie entreißt einem Wachtposten die noch brennende Fackel und wirft sie in den explodierenden Munitionskasten: Freund und Feind sinken tödlich getroffen nieder. Schade, daß die dramatischen Höhepunkte allemal mit Kampfszenen zusammenfallen. Nicht weniger als „drei“ Mal während „einer“ Stunde ist die Bühne der Schauplatz gräßlichen Kriegsgetümmels, Gewehrsalven und zuletzt gar einer entsetzlichen Explosion. Schlechterdings ist es an so wild bewegten Stellen dem Tonpoeten unmöglich, die Oberhand zu behaupten. Vielleicht entschließt sich der Verfasser zu einer Umarbeitung des sonst nicht ungeschickt geschriebenen Textbuches. Köhler führt uns durch eine stimmungsvolle Ouvertüre in die Handlung ein. Vorbildlich war die Form der klassischen Oper mit ihren geschlossenen Sätzen (Arien, Duetten, Chören 2c.). Von Originalität, ursprünglicher Empfindungsgabe, feinsinnigem Verständnis für melodische Linienführung, klangschöner und sangbarer Satzweise, farbenfreudiger Instrumentierung geben folgende lyrische Nummern verheißungsvolle Proben: der Psalm, ein Wechselgesang zwischen Moders und dem Volk bei der Abendandacht auf freiem Felde; das herrliche Liebesduett zwischen Burgha und Helger; das Lied des braven Tommy; das Lied des Sergeanten auf der Kopje. Dramatisch wirksam schreibt Köhler unter anderem gelegentlich der Kampfszenen unter sehr hübscher, wiederholter Verwendung der Burenhymne. — Die Premiere ward in Barmen dank auch einer glänzenden Aufführung (Neumann Seebach: Burgha-Sopran; Paul Hochheim: Helger-Tenor; Lattermann: Fred-Tommy-Baß; Franz Lindner: Nicholson-Tenor), verständnisvoller Regie (Oberspielleiter Th. Ritterberg) und umsichtiger musikalischer Leitung (Kapellmeister Kornelius Kun) mit stürmischem Beifall aufgenommen und der Komponist wie Solisten wiederholt vor die Rampe gerufen.

H. Oehlerking.

Straßburg. Wenn es um die Leitung unserer Oper ebensogut bestellt wäre, wie derzeit um das Ensemble, so könnten wir die erste Opernstätte Süddeutschlands besitzen! Wir haben Frau Mahlendorff (Jugendl.-dram.), Agnes Herrmann (Mezzosopran), v. Manoff (Heldenbariton) und Corvinus (Baß), Kräfte, wie sie wenige Hoftheater besser aufweisen werden; unser Heldentenor (Wilke) hat zwar nicht die Leuchtkraft des Organs, die für manche Rollen (Lohengrin 2c) nötig wäre, nimmt es jedoch im übrigen mit den Besten seines Fachs auf, ebenso ist der lyrische Tenor (Würthele), von etwas Steifheit und Unausgeglichenheit abgesehen, sehr schätzenswert. Erwähne ich weiter Frau Knappe als vortreffliche Koloratursängerin, Fräulein Croissant als köstliche Soubrette, die Altistinnen Fräulein Sedmak und Hansen, Fräulein Bertic als begabte Anfängerin, die Baßbuffos Scharschmidt und Knappe, den lyrischen Bariton Schmitz, so sind dies eine Reihe von Künstlern, mit denen die höchsten Aufgaben der Kunst gelöst werden könnten — wenn das Repertoire ihnen dazu Gelegenheit böte, was nicht durchweg der Fall ist, und wenn namentlich der erste Kapellmeister stets auf der Höhe stünde, die dem Geist der Werke entspricht. Ich verkenne die guten und gediegenen Eigenschaften des Herrn Gorter keineswegs; solange er aber zu „hartnäckig“ ist, um seine unselige Neigung zur Tempoüberhastung zu bekämpfen, mit der er im Vorjahre Cornelius' herrlichen „Barbier“ erwürgt hat, und mit der er es in der Wagner-Oper mitunter aufs „Rekordmusizieren“ anzulegen scheint — so lange kann ich ihm die Palme der „Erstklassigkeit“ nicht zuerkennen. Dabei hat er jedoch in Werken minder pathetischen oder getragenen Stils recht schöne Erfolge. So war seine Aufführung der Puccinischen „Bohême“, der Vorläuferin der „Luise“, die neben der abgeschmackten Durchkomponierung trivialster Dialoge und der greulich ordinären Quinten- und Oktavensucht sehr hübsche lyrische Momente enthält, eine hervorragende Tat; auch Humperdincks „Heirat wider Willen“ gelang ihm recht gut, ebenso Saint-Saëns' „Samson“, in dem Maria Gay als Gast eine prächtige Dalila zum besten gab. Nicht minder hatte er als Wagner-Dirigent in Tristan, Meistersinger, Holländer usw., viel schöne Momente, während er an anderen Stellen, besonders im „Ring“ durch die erwähnte Geschwindigkeitsmanie nicht selten direkt ärgerlich wirkt. — Sein Kollege Fried erfreut durch manche saubere Einstudierungen, so der „Neugierigen Frauen“, dieses zierlichen Filigranstückchens, des Donizettischen Don Pasquale, einer der besten Buffoopern alten Stiles, des teilweise fesselnden und glänzenden Verdischen „Maskenballs“, dessen Ausgrabung beim Schlummer so vieler würdigerer Werke allerdings nicht gerade als Notwendigkeit einleuchtete, sowie der beiden reizenden d'Albertschen Gaben, Abreise und Flauto solo, die in Gegenwart des Komponisten eine vortreffliche Wiedergabe fanden. — Wie man sieht — vorläufig ein recht lückenhaftes und teilweise unbefriedigendes Repertoire; aber der Krebsschaden unserer Oper, ohne dessen Heilung dennoch alles andere Danaidenarbeit bliebe, ist — unglaublich aber wahr — das vollständige Fehlen desjenigen Faktors, der beim modernen Theater als Regie bezeichnet wird und dessen Aufgaben ich hier wohl nicht näher zu erläutern brauche: Wer da lernen will, wie diese Aufgaben nicht gelöst werden, braucht nur hierher zu kommen! — Auch unserem Konzertleben fehlt zurzeit die Regie: durch den Rücktritt seines bisherigen Leiters, Professor Stockhausen,

der mit Ablauf des Jahres 1906 auch als Konservatoriumsdirektor ausschied, ist ein leidiges Interregnum geschaffen, und es ist nur zu hoffen und zu wünschen, daß es der Stadtverwaltung gelingt, durch Gewinnung einer hervorragenden Persönlichkeit dem hiesigen Musikleben wieder die Basis zu geben, auf der es sich würdig entfalten kann. So aber bietet es zurzeit ein recht unerfreuliches Bild der Verworrenheit, unter der namentlich auch der Schliff unseres sonst so trefflichen Orchesters jetzt schon merklich gelitten hat. Ein Dutzend verschiedener Konzertdirigenten in 1½ Jahren: das kann die beste Kapelle nicht gut verdauen! Darunter litten auch die Programme der Abonnementskonzerte, die, ohne leitende Gesichtspunkte zusammengestellt, fast nur Altbekanntes boten. Als Dirigenten auf Probe — neben unsern beiden Theaterkapellmeistern — erlebten wir bisher Ph. **Bade** (Landau), ein Orchesterleiter von ruhigem, bestimmtem und sicherem Auftreten, der uns mit Wolfs liebenswürdiger italienischer Serenade bekannt machte, Dr. Radecke (Winterthur), ein Künstler von Temperament, jeder Zoll Bewegung, von impulsiver Durchdringung der Tonstücke, die er nach den Höhepunkten zu grandios aufzubauen wußte — „Tod und Verklärung" nicht minder als Beethovens Fünfte. — Prof. **Münch**, unserem beliebten Wilhelmer-Chordirigenten, merkte man allerdings etwas die fehlende Routine in der Handhabung des großen Instrumentalapparates an, doch bewies sein großzügiger, wenn auch von Schroffheiten nicht ganz freier Vortrag von Beethovens VIII. und Brahms' III Symphonie, daß neben Bach auch der moderne Geist ihm nicht fremd ist. Die **Solisten** der Konzerte waren eigentlich alle nicht so ganz erster Größe: ein etwas fahriger Pariser Tastenheld Delafosse; ihm überlegen, wenn auch vorläufig mehr nach der technischen als der geistigen Seite gebildet, Rudolf Ganz; ein russischer Geiger, Issaye Barmas, mehr fürs Kraftvolle als fürs Geigenhaft-Zarte geschaffen, umgekehrt der Cellist Gerardy mit schöner Piano-Kantilene, jedoch rauhem Forte-Ton, und — man denke — als **einzige** Gesangskraft Frau Kutschera, kunstvoll, doch schon ein wenig passée! — Oratorien hören wir hier überhaupt nicht mehr; ein paar „neue" Bachsche Kantaten mit der trefflichen Altistin Philippi und dem vielversprechenden Tenor Kohmann (Frankfurt) brachte Münch in der Wilhelmer-Kirche. — Interessant war der Abend des Pariser **Lamoureux**-Orchesters (**Chevillard**, ein besserer Liszt- und Saint-Saëns- als Beethoven-Dirigent!); von dem Solisten de la Cruz-Frölich hätte man lieber etwas anderes als „Wotan im Frack" vernommen! — Aus den Konzerten der beiden hiesigen Orchestervereine (alt- und neuelsässisch geschieden!) seien erwähnt zwei fast unbekannte Symphonien im Nach-Mendelssohnschen Stile von Rebl, einem Franko-Elsässer, und Gouvy, einem ditto Lothringer, die letztere die unmittelbarere. Glänzendes bietet stets der Männergesangverein unter seinem prächtigen Dirigenten **Frodl**; der Lehrergesangverein erfreute durch einige interessante Novitäten von Reger und Thuille. — Manch Schönes gab's auf dem Gebiet der **Kammermusik** zu hören, vom Tonkünstlerverein, von der Triovereinigung (Walther, Schmidt, Stennebrüggen) und dem städtischen Quartett geboten. Am wenigsten ist von letzterem zu berichten, außer daß es in H. **Wetmore** einen brauchbaren neuen Bratschisten erhalten hat, da es Neues nicht bot und sein Primgeiger, Prof. Schuster, leider den Kult des Piano-Spiels noch nicht genügend berücksichtigt. Das **Trio** brachte u. a. ein hübsches, im erweiterten Mendelssohnstil gehaltenes Werk von Georg Schumann, sowie eine gehaltvolle Cellosonate von Thuille. Im Tonkünstlerverein trat das sogenannte Flonzaley-Quartett mit hübschem Erfolg auf, sodann das recht gute „Pariser Quartett" (**Hayot** und Genossen), das uns mit einem trotz mancher Sonderbarkeiten doch genießbaren Quartett von **Debussy** bekannt machte. Weniger genießbar erschienen mir hingegen einige Klavierstücke desselben Neufranzosen und seines „Kollegen" Ravel, von R. Ganz glänzend vorgetragen; aber auch dem anderen Extrem, der „Münchner Vereinigung für alte Musik" mit ihrem noch hinter der Zither rangierenden Kielflügel und ihrer „Museumskunst" im Rokokokostüm vermochte ich keinen besonderen Geschmack abzugewinnen. Ein **Ereignis** hingegen war das (erstmalige) persönliche Auftreten **Regers** hierselbst (von der Konzertdirektion **Salter** arrangiert), dessen Soloviolinsonate und Suite im alten Stil für Geige und Klavier (allerdings von keinem Geringeren als **Marteau** vorgetragen!) großen Beifall erweckte. **Dieser** Reger, der den unklaren Schwulst, den wir bekämpften, nun **selbst** überwinden zu wollen scheint, soll uns stets willkommen sein! In Marie Buisson hatte er eine liebenswürdige Interpretin seiner Gesänge. Sonst hörte man an Gesang einen wertvollen und sehr besuchten Liederabend der hiesigen, auch in einer Reihe auswärtiger Musikstädte akkreditierten Altistin Margaretha Altmann-Kuntz, die nächst einer Reihe moderner die Cornelius-Weihnachtslieder und Wagners 5 Gesänge vortrug, den großen und gediegenen Sopran von Frau Batz-Kalender (Köln), die zierliche Koloraturstimme von Else Wittmann und eine begabte hiesige Anfängerin Bertha Weber, ferner als Genre für sich die in ihrer Art entzückende Elsa Laura von Wolzogen; von Instrumentalisten noch den trefflichen Leipziger Cellisten Klengel und den Pariser Klavierhelden Pugno, einen Etüden-Virtuosen erster Ordnung, der sich aber, wie es scheint, nur aus eitler Selbstgefälligkeit nicht enthalten kann, Bach, Händel, Scarlatti und sogar Beethoven ebenfalls als Objekte leichtfertigen Etüdenspiels zu behandeln und in dem auf äußeren Glanz und Blendung berechneten Bravourstil herunterzuprasseln, der einer Lisztschen Rhapsodie oder einer Rubinsteinschen Tarantelle wohl anstehen mag, nicht aber einem Seelengemälde von Beethoven! Bezeichnend für Straßburger Verhältnisse (oder ist's anderswo auch so?!) ist dabei, daß der Kritiker, der seinem heiligen Zorn über solchen Kunstfrevel scharfe Worte lieh, ob seines Eintretens für Beethoven gegen dessen Verhunzung durch solches Virtuosentum von einer Anzahl Banausen in der brutalsten Weise angepöbelt wurde, die, wiewohl **ihm** jede nationale Gehässigkeit fremd ist, zum Teil eines gewissen „nationalen" Beigeschmacks nicht zu entbehren schien!

Dr. **Gustav Altmann.**

* * *

Monte-Carlo. (Drei Novitäten.) Die Saison ist mit dem neuen Zweiakter **Bruneaus** „Naïs Micoulin" eröffnet worden. Man weiß, daß Bruneau ein großer Anhänger Zolas ist, dessen Werken er eine unbegrenzte Bewunderung zollt. Naïs Micoulin ist ebenfalls ein Zolascher Stoff. Es handelt sich um eine Liebesgeschichte, die sich in unseren Tagen bei Marseille abspielt. Die Helden dieses Stückes sind von heftiger Gemütsart, wie solche die italienischen Halbmeister lieben. Ein näheres Eingehen auf die Handlung halte ich nicht für nötig; wer sich dafür besonders interessiert, möge die Geschichte in Zolas Werken unter dem gleichen Titel nachlesen. Das dramatische Element von heftiger Art, ohne jede Finesse, zeigt so recht den musikalischen Charakter Bruneaus. Wir vermissen hier, wie auch sonst bei diesem Komponisten, den mindesten Anlauf zu musikalisch-melodischem Flusse. Zerrissene, wirre, große Sätze, ewiges Rezitativ mit fürchterlicher Begleitung des Blechs. Es gibt „Kupfer und Kupfer", wie die Franzosen sagen; das Schwierige ist, eben das richtige „Kupfer" zu wählen. Und es ist ja recht gut, dem landläufigen Geschmacke den Rücken zu wenden, solange man sich zu musikalisch-schönen Schöpfungen fähig fühlt. Aber mit Fleiß allen Schönheiten geradezu auszuweichen, das ist schon nicht mehr Kunst. Nun, Herr Bruneau weiß es wahrscheinlich besser als ich, was er will. Einen Erfolg wird er gewiß nicht wollen; und doch ist ihm dieser niemals so zuteil geworden, daß ihm davon ekeln müßte; denn das Publikum, sogar das musikalisch gebildete, beißt nicht in diesen grünen Apfel. Ich fürchte, **Straußens** „Salome" wird eine furchtbare Lehre für alle diejenigen sein, die, wie Bruneau, die Schönheit, das Herzliche, das Gefühlswarme durch Lärm und Dreinhauen ersetzen wollen. Wo nichts ist, hat auch Frau Musika ihr Recht verloren. **Dufrane** von der Opéra comique sang den „Micoulin", Frl. **Grandjean** die „Naïs", es war also eine ausgezeichnete Darstellung, denn beide sind herrliche Künstler. **Léon Jéhin** dirigierte das vorzügliche Orchester, und für die Inszenierung war Raoul Günzbourg besorgt gewesen. Von dieser Seite ist also geschehen, was zur richtigen, das volle Verständnis gestattenden Wiedergabe gehörte. — **Massenet** ist wohl an Triumphe gewöhnt, doch wird ihn der Enthusiasmus, den sein neuestes Werk „Therese" in Monte-Carlo entzündet hat, aufs tiefste berührt haben. Vom ersten bis zum letzten Takte, jeder Satz, jede Seite hat gewirkt. Das Libretto hat **Jules Clarétie** geschrieben, dem wir, wie immer, ein literarisch-vollkommenes Gedicht zu verdanken haben. Die zwei Akte behandeln eins der tragischen Ereignisse der großen französischen Revolution. Therese ist vor Ausbruch des Sturmes mit einem jungen Edelmanne verlobt, der dann, wie alle seiner Klasse, vor der Volkswut fliehen muß. Ein Girondist bewirbt sich um Thereses Hand, die sie ihm auch reicht; es war einem jungen Mädchen schwer, damals allein zu stehen. Die Liebe treibt jedoch Thereses ehemaligen Bräutigam, den jungen Edelmann, wieder in die Heimat zurück. Der Gatte, der das ehemalige Verlöbnis seiner Frau kennt, wetteifert mit ihr, dem Flüchtling eine ungestörte Sicherheit zu verschaffen. Für Therese ist das natürlich ein gefährliches Spiel, ihre erste Liebe macht sich wieder geltend, und bald würde sie erliegen, wenn nicht die Ereignisse sich tragischer als je gestalteten. Der Gatte wird mit anderen Gefährten vom Girondistenklub zum Tode verurteilt — und Therese faßt den heroischen Entschluß, mit dem zu sterben, dessen Namen sie trägt. Im Leben einander beinahe fremd, vereinigt sie der Tod. Auf diese Dichtung hat Massenet eine seiner besten Partituren geschrieben; sie ist pathetisch, gefühlvoll und doch einfach. Hervorzuheben sind das Duo im ersten Akte sowie das sehr schöne Solo des Edelmannes, da er wieder in der Heimat anlangt; ferner im zweiten Akte die großartigen symphonischen Anläufe, die die Volkswut musikalisch zum Ausdruck bringen, und endlich die Schlußszene, da Therese mit ihrem Gatten zum Schafotte geht. Das Werk war ausgezeichnet besetzt. **Lucy Arbell**, von der Pariser Oper, die sich schon in „Ariane" sehr hervorgetan, sang die Titelrolle auf eine Art, die sie zur großen lyrischen Künstlerin stempelt. **Clément** und **Dufrane**, von der Opéra comique, spielten die Rollen des Edelmannes und des Gatten; beide Künstler sind ja rühmlichst bekannt, so daß ein weiteres Lob überflüssig erscheint. **Raoul Günzbourg** hatte, wie gewöhnlich, für eine vorzügliche Inszenierung gesorgt, und **Léon Jéhin** ist der Kapellmeister, der einem so tadellosen Unternehmen vorzustehen vermag; die Bühne von Monte-Carlo gehört ja seit Jahren zu den ersten in Frankreich. — Hierauf folgte eine Neuheit von **Offenbach**, und zwar eine ganz reizende Novität: „Myriame et Daphné". Diese Partitur enthält gewisse Motive eines Werkes, das Offenbach im Jahre 1860 schrieb, damit aber nicht den geringsten Erfolg hatte. Damals wollte man eben von diesem Komponisten nichts anderes als „Die schöne Helena" usw. In einer guten Stunde hat nun Offenbach seine „Myriame et Daphné" verfaßt, ohne auf eine Vorstellung zu rechnen. Da konnte er ohne Rücksicht auf den Tagesgeschmack etwas wirklich Reizendes schaffen, das seine deutsche Abkunft und gewisse klassische Anlagen verrät. Gounod und Halévy hatten so unrecht nicht, als sie Offenbach bewegen wollten, sich der ernsten Oper zu widmen. Viele bedeutende Musiker jener Zeit waren

der Meinung, daß an ihm ein ausgezeichneter Opernkomponist verloren gegangen ist. Wie wäre nun Offenbach froh gewesen, seine Musik so aufgeführt zu hören wie jetzt an der Riviera? Das Duo „Wir lieben uns“ ist so köstlich frisch und modern sogar, daß es allein überall für den Erfolg dieses Einakters verbürgt. Frl. Dubel und die Herren Clément und Dufrane sangen dieses kleine Juwel, nachdem sie soeben die tragischen Seiten Massenets interpretiert hatten. Die Direktion von Monte-Carlo hat mit diesen zwei Stücken einen Treffer gemacht. Glücklich auch ein Direktor wie Günzbourg, der aus vollen Kassen schöpfen darf und nur das Beste in jeder Art zu wählen das Glück hat.

Gaston Knosp.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Direktion der Komischen Oper in Berlin bereitet die Uraufführung von „Romeo und Julia auf dem Dorfe“, Musikdrama in einem Prolog und drei Akten von Frederik Delius, vor.

— Zwischen der Direktion des Deutschen Volkstheaters in Wien und Direktor Dr. Loewe in Breslau ist ein Abkommen dahin getroffen worden, daß Direktor Dr. Loewe im Frühjahr das Musikdrama „Salome“ von Richard Strauß am Deutschen Volkstheater zur Aufführung bringt, während Direktor Weiße mit dem Ensemble des Deutschen Volkstheaters zur selben Zeit Vorstellungen am Stadttheater in Breslau gibt. — Schade, daß Mahler das Werk nicht zu dirigieren bekommt.

— Eduard Poldinis Oper „Der Vagabund und die Prinzessin“ ist von Dr. Th. Loewe zur Aufführung im Breslauer Stadttheater erworben worden. Loewe hat sich außerdem das Aufführungsrecht für ganz Deutschland gesichert. Weiter soll Julius Sterns Oper „Narciß Rameau“ demnächst im Breslauer Stadttheater ihre Uraufführung erleben.

— Die im Selbstverlag erschienenen Werke des am 1. Januar 1907 verstorbenen Komponisten Cyrill Kistler sind in den Kommissionsverlag der Firma C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig übergegangen.

— Der Pariser Opernkomponist Camille Erlanger, der Komponist des „Polnischen Juden“, hat eine neue Oper vollendet, deren Held kein anderer als der Dichter der „Nächte“, Alfred de Musset, ist. Die Liebesabenteuer des Dichters, bei denen natürlich auch George Sand eine große und tragische Rolle spielt, werden darin in freier Phantasie behandelt. Die Novität, zu der Jules Bois das Textbuch schrieb, und die die Opéra comique erwarb, führt den Titel „Die Liebenden von Venedig“.

— Daudets berühmter „Tartarin de Tarascon“ wird nun auch über die Bretter schreiten. Der Librettist Franc-Nohain und der Komponist Claude Terrasse arbeiten an einem lyrischen Werk, das der Opéra comique bestimmt ist. Für die Titelrolle ist der ausgezeichnete Lucien Fugère in Aussicht genommen. (Die Textwahl scheint nicht übel, Red.) Kn.

— Camille Saint-Saëns hat die Begleitungsmusik zu einer Komödie des bekannten Schriftstellers Brieux versprochen. Das Werk gelangt in nächster Spielzeit am Pariser Odeontheater zur Aufführung. Kn.

— Für die Osterzeit soll, wie gemeldet wird, in Petersburg eine deutsche Opernsaison vorbereitet werden, die insbesondere Aufführungen der Werke Richard Wagners bringen wird. Theaterdirektor Mailberg ist zum Leiter ernannt worden. Unternehmer sind Petersburger, Berliner und Prager Kapitalisten.

— In Karlsruhe hat der Bach-Verein unter Leitung des Musikdirektors Brauer Händels wenig bekannte Oper „Semele“ aufgeführt.

— Bach-Pflege im Gottesdienst. Man schreibt uns: Der Dresdner Kreuzchor (Dir. Musikdirektor Otto Richter) hat im verflossenen Jahre von Chorwerken Seb. Bachs zur Aufführung gebracht: Die Passion nach dem Evang. Matthäus, sowie im Rahmen gottesdienstlicher Feiern die Kantaten: „Christ lag in Todesbanden“, „Erschallet, ihr Lieder“, „O ewiges Feuer“, „Herr Gott, dich loben wir“, „Ein' feste Burg“, „Wachet auf, ruft uns die Stimme“, „Nun komm', der Heiden Heiland“, 1 Komposition, sowie das Weihnachtsoratorium (Teil 1 und 2). Den Aufführungen lag die Original-Partitur zugrunde. Außerdem gelangten im Rahmen gottesdienstlicher Feiern im letzten Jahre dort zu Gehör einige a cappella-Chöre Bachs, sowie eine Reihe von Arien mit obligaten Instrumenten aus den Kantaten: „Schwingt freudig euch empor“, „Was frag' ich nach der Welt“, „Was soll ich aus dir machen, Ephraim“, „Es wartet alles auf dich“, „Brich den Hungrigen dein Brot“, „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, „Du sollst Gott, deinen Herrn“, „Gelobet sei der Herr“, „Wahrlich, ich sage euch“ und „Die Elenden sollen essen“.

— Im Frankfurter Opernhause hat Kapellmeister Reichenberger eine Jugendarbeit Beethovens, die Kantate auf den Tod Josephs II. (1790), aufgeführt.

— In Gumbinnen hat die „Neue Singakademie“ (Direktor Notz-Insterburg) eine strichlose Aufführung des „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius nach der Originalpartitur mit den Solisten Fräulein Ohlhoff und Brischär und den Herren Rich. Fischer und Rudolf Gmür veranstaltet. (Sonderbar, die Hoftheater geben das Werk nicht wegen seiner angeblichen „Unpopularität“ und kleinere Städte führen es in Singvereinen auf. Red.)

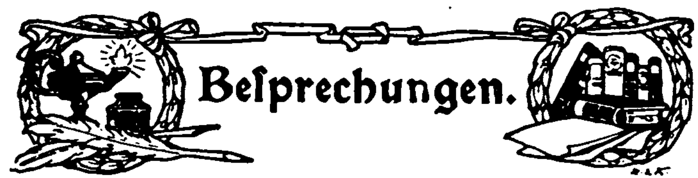
— Im Musiksalon Bertrand Roth in Dresden hat als 88. Aufführung ein Richard Strauß-Konzert stattgefunden. Tod und Verklärung (für zwei Klaviere von Otto Singer), Lieder und die Es dur-Sonate für Violine und Klavier (op. 18) wurden gespielt. Die 89. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke brachte Kompositionen von G. H. G. von Brucken Fock, eine Sonate für Klavier und Violine, ein Sopransolo mit Begleitung von Harmonium und Flöte aus dem Oratorium „Die Wiederkunft Christi“, Strandbilder, zwei Préludes für Klavier und Lieder.

— In Krefeld hat der Philharmonische Chor das Oratorium „Ein Lied aus Frühlingstagen“ von Hermann Wunsch für Soli, Chor und Orchester erfolgreich aufgeführt.

— Von Joseph Pembaur ist in Klagenfurt die Symphonie „In Tirol“ aufgeführt worden.



Medaille zum zehnjährigen Jubiläum des Koschat-Quintetts.
Modelliert von Hans Schäfer in Wien. (Text siehe S. 238.)



Geschichte der Musik in Böhmen von Dr. Richard Batka. „Die großen Gedanken der Wissenschaft erblühen auf dem wohlbestellten Grunde von zahllosen einzelnen Ermittlungen, und immer, wenn die ‚Musikgeschichte von oben' mit ihrem Latein zu Ende ist, wird die ‚Musikgeschichte von unten' sich wieder als das rettende Prinzip bewähren." Mit diesen Worten leitet Richard Batka den ersten Band seiner großen, soeben bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen „Geschichte der Musik in Böhmen" ein. Ein prinzipiell wichtiger Gedanke, da man örtliche und Landesmusikgeschichten bisher immer nur vom Standpunkt des Lokal- und Landespatriotismus zu betrachten pflegte. Ohne die Bedeutung der großen allgemein musikgeschichtlichen Arbeiten auch nur im geringsten leugnen zu wollen, so muß doch immer wieder der Vorteil betont werden, der dem Forscher erwächst, wenn er seinen Standpunkt der Betrachtung einmal wechselt und das ungeheure Material, das die Geschichte ihm darbietet, unter einem andern Gesichtspunkt gruppiert und in andern Zusammenhängen würdigt. So sind Landes- und allgemeine Musikgeschichten einander wohl nicht entgegengesetzt, sondern eigentlich Freunde, sich gegenseitig unterstützend. Dem Deutschen, der sich über die Entwicklung der Musik in Böhmen etwas genauer unterrichten wollte, standen bisher nur die Skizzen zur Verfügung, die E. A. Melis im zweiten Bande von Mendel-Reißmanns musikalischem Konversations-Lexikon (1872) und O. Hostinsky im zweiten, Böhmen betreffenden Bande des Kronprinzen-Werkes „Die österreichisch-ungarische Monarchie" (1894) veröffentlicht hatten. Aber diese kurzen Abrisse sind teils veraltet, teils wissenschaftlich nicht mehr aufrecht zu erhalten und so ergab sich schließlich die Notwendigkeit, den ganzen Komplex der einschlägigen Fragen in einem auch den höchsten Anforderungen genügenden Werke zu behandeln, eine wirkliche „Geschichte der Musik in Böhmen" zu schreiben. Batka hat sich dieser so überaus mühsamen Aufgabe unterzogen. In seinem Buche haben wir es mit einer das ganze ausgebreitete und zerstreute Quellenmaterial der Vergangenheit Böhmens bis ins Kleinste durchforschenden, auf eingehendsten Studien und einer stupenden Belesenheit beruhenden Arbeit zu tun, welche nicht zu bequemer Lektüre bestimmt ist, sondern in jeder Hinsicht den strengwissenschaftlichen Charakter wahrt; mit einer Arbeit, die auf langjährigen Vorstudien fußt. Behutsamen Ganges, jedes Detail mit nüchternem Auge kritisch betrachtend, kein „aktuelles" Problem umgehend und allenthalben neue aufwerfend, jede Behauptung, jede Prämisse ihrer Folgerungen mit Verweisen und Belegen stützend, schreitet die Untersuchung fort. Man kann in dem neuen Buche drei verschiedene Partien unterscheiden. Da gibt es Seiten, auf denen der Verfasser mit Bienenemsigkeit alle musikalisch interessierenden Stellen aus alten Chroniken und Urkunden zusammenträgt und zusammenstellt, andere wieder, worin er mit philologischer Methode die Handschriften-Verhältnisse der musikalischen Denkmäler auseinandersetzt, wieder andere, welche der Interpretation der alten Denkmäler gewidmet sind. Am höchsten aber sind jene Abschnitte des Werkes zu stellen, welche sich mit der historischen Entwicklung der Musik in Böhmen befassen. In diesem Sinne bildet das Kapitel über das angebliche Wirken des Franzosen Guillaume de Machaut und die Einführung der Mehrstimmigkeit in Böhmen in methodischer Hinsicht und mit Bezug auf die kulturhistorische Tragweite der Ergebnisse den Gipfelpunkt. Es gehört zu den Lieblingstendenzen der einheimischen Musikgeschichtsschreibung, den Einfluß der deutschen Kultur auf Böhmen, soweit es nur angeht, zu leugnen und an ihrer Stelle möglichst viele der heimischen Erscheinungen auf die Einwirkung von Frankreich her zurückzuführen. Batka zeigt nun, daß nicht ein einziger Fall des behaupteten Einflusses französischer Geisteskultur auf Böhmen einer strengern Prüfung standhält. Er will die Möglichkeit einzelner direkter Beeinflussungen natürlich nicht ausschließen, wendet sich aber energisch gegen die Sucht, solche französische Einflüsse ohne sichere quellenmäßige Gewähr einfach ins Blaue hinein zu behaupten. Was haben andere Gelehrte nicht alles dem französischen Trouvère Guillaume de Machaut zugeschrieben! Die Einführung der Mehrstimmigkeit, der französischen Instrumente und Musikformen, der Mensuraltheorie, des Vaudevilles, und das alles zerfällt in nichts, seit uns Batka nun zeigt, daß dieser Machaut während der zwölf Jahre, die er als Sekretär des Königs Johann von Böhmen wirkte, im ganzen höchstens zehn Monate in Böhmen geweilt hat und noch dazu in Zeiten, die ganz von dringenden politischen Geschäften und kriegerischen Rüstungen in Beschlag genommen waren. Bei alledem, und das erhöht den Wert des Buches, kehrt der Verfasser nirgends eine nationalistische Tendenz hervor, sondern läßt einfach Tatsachen und Argumente sprechen, aber diese Sprache bedeutet für den, der sie versteht, die wuchtigste Befestigung der Erkenntnis, daß auch die musikalische Kultur Böhmens ein Kind der deutschen gewesen ist. Das Hauptergebnis des vorliegenden Buches ist also die schlagende Widerlegung der bisher gemachten Versuche, den Einfluß französischer Kultur auf Böhmen bereits vom Anfang des 14. Jahrhunderts zu datieren. In allen Fällen, wo ein solcher Einfluß vermutet wurde, war er nur ein mittelbarer, und die Vermittler der französischen Errungenschaften sind die Deutschen gewesen. Erst als Karl, der spätere Kaiser Karl IV., in Prag seine Residenz aufschlägt, beginnen direkte Beziehungen zwischen Böhmen und Frankreich. Diese Tatsache ist an sich nicht neu, erhält aber auf musikalischem Gebiet zuerst hier ihre wissenschaftliche Begründung.

Der zweite Band soll die Musikgeschichte der Karolinischen Zeit, der dritte jene der Hussitenstürme, der vierte endlich die des Reformationszeitalters behandeln. Gelingt es dem Verfasser bei seiner weitverzweigten und mannigfaltigen publizistischen Tätigkeit diese Lebensarbeit zu Ende zu führen, so hat er sich gewiß kein geringes Verdienst um die deutsche Sache in Böhmen erworben. Jedenfalls besitzt die deutsche Musikwissenschaft, welche bezüglich Böhmens bisher immer nur auf die eingangs erwähnten Gewährsmänner angewiesen war, nun endlich ein grundlegendes deutsches Buch, wie es in dieser Gründlichkeit auch die tschechische Musikliteratur bisher nicht ihr eigen nennt.

Um aber auch den, der einen raschen Ueberblick über die wichtigsten Tatsachen und Erscheinungen der Musik in Böhmen zu gewinnen wünscht, nicht auf den Abschluß seines großen, auf Jahre hinaus berechneten Werkes warten zu lassen, hat der Verfasser sich entschlossen, auch einen kurzen Abriß der Geschichte der Musik in Böhmen zu edieren und ihn in der bekannten Richard Straußschen Sammlung bei Bard, Marquardt & Co. erscheinen lassen. Der größte Raum ist hier der tschechischen Entwicklung eingeräumt, weil hiefür mangels anderer deutscher Quellen beim Lesen das größte Interesse vorausgesetzt werden konnte. Das Buch verwertet in sieben Kapiteln, die die höfische Zeit (bis 1400), die Zeit der Kirchenreformation (bis 1621), die Zeit von der Gegenreformation zur Aufklärung, von Logi bis Mozart (1621–1800), die Romantik (bis 1860), die nationale Wiedergeburt des Tschechentums und die Gegenwart behandeln, die neuesten Ergebnisse eigener und fremder Forschungen; doch ist die wissenschaftliche Erforschung der Musik in Böhmen noch sehr ungleich, insbesondere fehlt es vollständig an einer gründlichen Durcharbeitung des reichen Materials aus dem 18. Jahrhundert; und obwohl Batka auch hier eifrig bemüht war, den Stoff nach neuen Gesichtspunkten zu gruppieren, so werden gerade auf diesem Gebiete von eingehenderen Studien noch große Umwälzungen in der Anschauung zu erwarten sein. Wie Batka die markantesten Charakterköpfe der Tschechen und Deutschen analysiert, möge durch zwei Zitate erhärtet werden. Von Fibich heißt es: „Er war keine Rassennatur wie Smetana und Dvořák. Es ging wie durch sein menschliches Wesen und seinen Bildungsgang ein Bruch auch durch sein künstlerisches Schaffen. Von Deutschen abstammend, als Tscheche geboren, in Deutschland gebildet und als tschechischer Künstler schaffend, gelang es ihm nicht, alle diese verschiedenen Quellen in sich auszugleichen. Sein Herz war im Walde daheim, war bei Schumann, bei der Ballade, bei der Idylle, bei der heimlichen, zart differenzierten Stimmung. Der hohe Flug seines starken Geistes und vorschauenden Kunstverstandes gesellte ihn aber zu Smetana, bezw. zu Liszt und Wagner. Aber sein Schaffen erwuchs nicht auf dem Boden des Volkstums, sondern auf dem einer komplizierten Individualität, und das Nationale bedeutete ihm nicht eine Lebensform, sondern ein Bildungselement neben vielen anderen. Das hochgehende Volksgefühl seiner Umgebung schob wohl auch ihm bisweilen nationale Stoffe und Motive zu. Aber dann ist es nicht so sehr das Tschechische, was er aufgreift, sondern er richtet, seinem unwillkürlichen Künstlerinstinkte folgend, sein Augenmerk vor allem auf das menschliche und individuelle Problem." Gustav Mahler, dem man immer etwas vom böhmischen Musikanten anmerke, beurteilt Batka wie folgt: „Er verrät sich im Gebrauch der Es-Klarinette, des Lieblingsinstrumentes der böhmischen Volksmusik, in manchen Rhythmen und melodischen Wendungen, in der Freude an elementaren Klangwirkungen (das Flügelhorn in der 3. Symphonie!), in der Art, wie er das Triviale als Folie des Erhabenen ausnutzt, und gewiß auch in seinem Verständnis für Smetana. An solchen und ähnlichen Zügen mögen wir in Mahler mit Vergnügen den Landsmann erkennen; aber wir dürfen uns nicht verhehlen, daß sie die ganze Gestalt nicht kennzeichnen, daß er, wie er das Land verlassen hat, auch geistig seinen Grenzen entwachsen ist." Nicht unerwähnt bleibe schließlich, daß beiden sehr sorgfältig und sauber ausgestatteten Geschichtswerken eine stattliche Anzahl von Faksimilien aus Handschriften und Abbildungen beigegeben ist, die die Anschaulichkeit des jeweils Gesagten erhöhen.

Dr. Ernst Rychnovsky.



— Zum zehnjährigen Jubiläum des Koschat-Quintetts hat der „Kärntner Klub" dem populären Komponisten ein sinniges Angebinde überreicht, eine Medaille, die wir in einer Reproduktion auf Seite 237 der heutigen Nummer unsern Lesern bringen. Auf der Vorderseite das Porträt Koschats, auf der Kehrseite die Widmung und eine Illustration zu dem berühmten „Verlassen". Natürlich, denn der Name Koschat ist mit diesem Liede unzertrennlich

und es wird nicht viel Weisen im liederreichen deutschen Sängerhain geben, die die Verbreitung und Beliebtheit von „Verlassen“ erreicht haben. Das Gemütsleben des kärntnerischen Volkes kommt darin unzweifelhaft mit ganzer Stärke zum Ausdruck wie überhaupt in den Kärntnerliedern und Quartetten des Komponisten, der zugleich sein eigener Dichter ist. Diese Eigenschaften erklären den großen Erfolg Koschats und geben uns auch den Maßstab für seine künstlerische Bedeutung. Thomas Koschat, 1845 zu Viktring bei Klagenfurt geboren, studierte in Wien zunächst Naturwissenschaft, trat aber später in den Chor der Hofoper ein und wurde Musiker. 1874 sehen wir ihn als Mitglied der Domkapelle und 4 Jahre später als Sänger der Hofkapelle. 1871 waren seine ersten Männerquartette erschienen, die Furore machten. Wie echt die Liebe zu Koschats Weisen im Volke ist, beweisen auch die Erfolge des Koschat-Quintetts bei seinen Konzertreisen. Der „Kärntner-Klub“ nennt ihn in seiner Widmung sogar seinen „großen“ Landsmann. Modelliert ist die Medaille von dem gut bekannten Medailleur Hans Schäfer in Wien.

— Zum 70. Geburtstage von Max Zenger am 2. Februar schreibt man uns aus München: Nicht nur in seiner Vaterstadt München, der er sein ganzes Leben lang treu geblieben ist, sondern auch weit darüber hinaus ist sein Name zu Ehren und Ansehen gelangt, wenn auch mehr bei der älteren, als bei der jüngeren Generation. Denn der Höhepunkt des musikalischen Schaffens Zengers fällt in die Mitte der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Der Grundcharakter seiner Werke ist Einfachheit und klassische Schönheit, Mozart und Beethoven waren seine Vorbilder; allein auch Wagner gegenüber verhielt er sich durchaus nicht ablehnend, sondern er folgte seinen Bahnen, soweit es mit seinen eigenen künstlerischen Anschauungen vereinbar war. Er selbst drückt sein künstlerisches Glaubensbekenntnis in folgenden Worten aus: „Ich habe das Schöne anerkannt und gefeiert, wo ich es fand. Wäre es mir gelungen, der Richtung der Gegenwart, die Dräseke als „Konfusion“ bezeichnet, entgegenzuwirken, würde ich mir dies zum größten Verdienst rechnen.“ Gegen den übermächtigen Einfluß der Wagnerschen Musik konnte Zenger zu seiner Zeit nicht aufkommen, und so blieb seinen Opern Würdigung und Anerkennung versagt. Es mag auch zugegeben werden, daß das eigentlich Dramatische nicht die Hauptstärke Zengers ist; aber der musikalische Gehalt, der seine Werke erfüllt, namentlich auch die vornehme Schönheit der Solo- und Chorpartien würden die Wiederaufnahme des einen oder anderen Werkes gewiß rechtfertigen. Von den Opern Zengers seien angeführt: „Die Foscari“ (1862 in München); „Ruy Blas“ (Mannheim und München 1868); „Wieland der Schmied“ (1881 München). In dieser entschieden besten Oper verwendet Zenger das Wagnersche Leitmotiv. Weiter seien genannt: Musik zu Goethes „Faust“, I. und II. Teil (Mitte der 80er und 90er Jahre in München oft mit dem Drama aufgeführt — nach einstimmigem Urteil die beste Faust-Musik!); ferner 3 Ballette für Separatvorstellungen König Ludwigs II. Die letzte Oper Zengers ist „Eros und Psyche“, 1901 zuerst in München aufgeführt. Zenger erfreut sich in München großer Beliebtheit; er war Professor am königl. Konservatorium (jetzt Akademie der Tonkunst), Dirigent des Oratorienvereins und Musikkritiker der „Allgemeinen Zeitung“. Außer der Aufführung von „Eros und Psyche“ war eine weitere Geburtstagsfreude für den Komponisten die Zusicherung, daß demnächst an der Hofbühne „Joseph in Aegypten“ mit den von Zenger dazu komponierten Rezitativen gegeben werden soll. In Musikkreisen ist man darauf gespannt. — Max Zenger hat aber nicht nur dramatische Werke geschrieben, sondern auch alle übrigen Zweige musikalischen Schaffens kultiviert. Sein Oratorium „Kain“ trug seinen Ruhm in fast alle Städte Deutschlands und über das Vaterland hinaus. Von rein instrumentalen Werken seien genannt: eine Tragische Ouvertüre, 2 Streichquartette, ein Klaviertrio, eine vierhändige Klaviersonate und eine Sonate für Horn und Klavier. 38 gemischte Chöre a cappella, 9 vierstimmige Frauenchöre, 48 vierstimmige Männerchöre und 70 Lieder für eine Singstimme, von denen viele wahre Perlen sind, sind noch zu erwähnen. Mögen dem greisen Komponisten der von irdischen Glücksgütern nicht begünstigt worden ist, noch glückliche Jahre beschieden sein! Ludwig Roll.

— Wie uns zum fünfundzwanzigjährigen Künstlerjubiläum von A. K. Glasunow aus St. Petersburg vom 11. Februar geschrieben wird, ist dem Komponisten eine Ehrung zuteil geworden, die sich durch eine besonders herzliche Wärme auszeichnete. Der Tag wäre eigentlich am 17. März richtiger gewählt, da an diesem (1882) Glasunows erste Symphonie zur Aufführung gelangte und den Beweis erbrachte, daß ihr Autor für die orchestrale Tonschöpfung prädestiniert ist. Der äußere Umstand, daß der Adelssaal wegen der Wahlen bald eine andere Verwendung finden muß, veranlaßte aber die frühere Veranstaltung des Konzertes. Der reiche Schmuck des pompösen Saals wurde noch erhöht durch das zahlreiche, elegant gekleidete Publikum. Viel berühmte Vertreter der Kunst und Wissenschaft, der Literatur und des öffentlichen Lebens waren anwesend. Das Konzert begann mit Glasunows erster Symphonie, die auch heute noch ihre musikalischen Werte behauptet, obgleich der Autor inzwischen eine weit höhere Reife erlangt hat. Rimsky-Korssakow, der sonst nicht zu dirigieren pflegt, hatte die Leitung des Orchesters übernommen. Die zweite Nummer bildete die „Begegnung“, eine für diesen Tag von A. K. Ljadow verfaßte Komposition, die anmutig und effektvoll wirkte. Der brausende Applaus des Publikums veranlaßte den Jubilar auf der Estrade zu erscheinen, und damit war gleichsam das Zeichen gegeben, daß die Deputierten, ausgerüstet mit Festadressen und reichen Blumenspenden ihre Mission erfüllen konnten. Sie waren entsandt von den Konservatorien in Petersburg, Moskau, Warschau, von zahlreichen musikalischen Instituten und Gesellschaften des In- und Auslandes. Hierauf wurden vom Festkomitee die von den hervorragendsten Vertretern der Musikwelt eingelaufenen Telegramme überreicht. Es war unmöglich, die Fülle dieser Festgrüße zur Verlesung zu bringen, die deutlich kundtaten, wie weit sich die Popularität Glasunows erstreckt. Das Orchester setzte wieder ein mit dem „Lebe-Hoch“ von Rimsky-Korssakow. Er machte Furore mit dieser Jubiläumskomposition, die sich durch schwungvollen Charakter und durch echt russisches Kolorit auszeichnet. Glasunow brachte in seiner schlichten, vornehmen Weise den herzlichen Dank für alle Ehrungen in knapper, aber eindrucksvoller Form zum Ausdruck. Den zweiten Teil des Konzertes eröffnete Glasunows letzte Orchesterschöpfung, seine achte Symphonie, deren große Schönheiten und musikalische Erfindung von Siloti ganz besonders fein ausgelöst wurden. Zum Schluß erfolgte eine Ueberraschung, die den rauschendsten Jubel entfesselte. Ganz unerwartet betrat F. J. Schaljapin die Estrade und begann, ohne erst ein Wort an den Gefeierten zu richten, das Lied „Bacchantengesang“ vorzutragen. Diese Vokalkomposition zu dem Texte von Puschkin gehört zu den schönsten Tondichtungen Glasunows. Es erscheint fast überflüssig, hinzuzufügen, wie herrlich der gut disponierte, große Sänger gesungen, und in welch einen Enthusiasmus er das Publikum versetzt hat. Das Konzert bildete in seiner prächtigen Ausgestaltung eine würdige Feier für den beliebten und verdienstvollen Komponisten.

—ny.

— Beim Sohne Fétis'. Aus Brüssel geht uns vom 24. Januar folgendes interessante Schreiben zu: „Als kürzlich die Nachricht durch die Presse ging, daß der leibliche Sohn des Verfassers der „Biographie universelle des musiciens“, dieses unerreichten und unerreichbaren standard-work der biographischen Literatur, noch als rüstiger, schaffensfreudiger, ungebeugter, fast hundertjähriger Greis unter den Lebenden weile und noch immer in unvermindertem Pflichteifer seines Kritikeramtes an der „Indépendance belge“ walte, da mochte sich wohl ein großes Staunen in der Musikwelt erhoben haben. Die „Jungen“, die „Modernen“ mochten plötzlich gestutzt haben. Etwas wie Mischung von längst verschollener Ehrfurcht vor veraltetem patriarchalischem Gelehrtentum und von Reue über die Verachtung dieses ruhig, abseits von der großen Welt seines Weges ziehenden Gelehrten mochte ihre nervöse Zukunftsseele ergriffen haben. Die wenigen „Jungen“ aber, die über der Tagesgrößen Reklameschaumschlägerei niemals vergaßen, daß auch sie nur Glieder in der Kette des ewigen Kreislaufes menschlichen Denkens und Wähnens und Forschens sind, sie wurden von einem beseligenden Schauer andächtiger Ergriffenheit durchrieselt vor dieser Gestalt eines Patriarchen der Forschung, der mit dem Lächeln des Philosophen „vergilbten“ Stiles die krampfhaften Neuerungsversuche der Modernen an sich vorüberrauschen sieht... Es war fürwahr nicht die geschäftsmäßige Reporterneugier, die mich in das Heim des jungen Nestors trieb. Noch erfüllt von den Eindrücken der prächtigen, aus einem Gusse geschmiedeten „Trojaner“-Aufführung an der „Monnaie“ fühlte ich das Bedürfnis, einen Vertreter der belgischen Musikkritik kennen zu lernen, der als Symbol der wundervollen Urkraft des vlämischen Landes gelten kann. Einen Mann, der seit sage und schreibe siebzig Jahren ohne Unterbrechung seine kritische Pflicht an einem und demselben Blatte zu erfüllen vermag, ragt er nicht wie eine Wundergestalt in unsere Eintagsfliegenzeit hinein? ... Während sich im allgemeinen die Musikkritiker der belgischen Hauptstadt auf kurzes, summarisches Notizenhandwerk zu beschränken pflegen, besucht dieser alte Mann mit rührender Gewissenhaftigkeit, mit der Empfangsfreudigkeit seines echten Kindergemütes Konzert für Konzert, Oper für Oper; nach beendigter Soiree geht er mit bedächtig prüfenden, langsamen, aber durchaus noch nicht wankenden Schritten in seine, an der Rue Bodenbroeck in einem echt vlämisch-schmalfassadigen Häuschen belegene Wohnung, wo er ganz allein lebt, seit seine vor langen Jahren dahingeschiedene Gattin von ihm gegangen. Friedlich, nicht nervendurchpeitscht schläft er ein, und am anderen Vormittag überprüft er das Programm des Konzertes, vergegenwärtigt sich noch einmal genau die Vorführung der einzelnen Werke. ... So, ganz in seine ihm unentbehrlich gewordene kritische Arbeit vertieft, fand ich den untersetzten Mann, mit dem von einem grauen Künstlerhaar umwallten Antlitz, den Sohn des großen Forschers, ihn, der, selbst die Tradition des Ahnen fortsetzend, wertvolle Studien über die belgische Musik veröffentlicht hat, aber nur immer und immer wieder von seinem Vater spricht, Tränen der Sohnespietät im gutmütigen Auge. Als ich ihn frage, ob er im Jahre 1812 oder 1816 das Licht der Welt erblickt habe, — Riemanns Lexikon verzeichnet zweifelnd diese beiden Daten — bestätigt er, munter den Zwicker schwingend, mit der anderen Hand vergnüglich aufs Knie schlagend: „1812! 1812!“ Ja, ja, 95 Jahre bin ich nun alt und seit dem Jahre 1835 ununterbrochen Mitarbeiter der „Indépendance belge!“ Ein Flügelrauschen der Ewigkeit schwebt bei diesen Worten durch das von dem fahlen Morgennebel in mystisches Halbdunkel getauchte Arbeitsgemach des alten „jungen“ Fétis. Von seinem Leben und seinen Angehörigen erzählt er nicht gern. Einer seiner Brüder sei gar nicht musikalisch ... eine Unmutsfalte durchfurcht bei diesen Worten das Antlitz, das höchstens wie das eines Siebzigers anmutet ... Nun schweift mein Blick über die rings aufgehäuften Schätze, zumeist Madonnenstatuetten, museumsartig hingestellt. ... „Im Laufe der langen, langen Jahre habe ich das alles gesammelt.“ Wieder huscht ein vergnügliches Lächeln über

sein Gesicht.... Eine halbe Stunde hatten wir so geplaudert, er mit ungezwungener Munterkeit meine Fragen kurz, aber klar beantwortend, ich, von Staunen erfüllt über die Elastizität eines Journalisten, der mehr als zwei Menschenalter sah. Sicherlich wird er nicht versäumen, wie er's mir versprochen, mir manches Interessante zu schreiben von seinem Vater und dessen Beziehungen zu den Zeitgenossen... Ich erquicke mich an solch echtem Gelehrtentum, und seh' „von Zeit zu Zeit die Alten gern", die jung zu bleiben vermochten, weil sie mit zwanzig Jahren noch keine Greise waren und darum als Greise zwanzigjährig bleiben! Arthur Neisser (Paris).

— Salome in Paris. Wie in den Blättern zu lesen ist, hat die Pariser „Oper" die Salome-Proben abgebrochen, angeblich weil Richard Strauß zu hohe Tantiemen verlangt habe, die Herr Gailhard nicht bewilligen wollte. Unser Pariser Korrespondent, Herr Gaston Knosp, teilt uns sogar mit, sein Gewährsmann habe ihm von Ansprüchen erzählt, die „übermenschlichen Opfern" gleichkämen. Herr Knosp, der uns weiter schreibt, daß man in Künstler- und Fachkreisen sympathisch für Strauß gestimmt sei und dem vielumstrittenen Werke sehr gespannt entgegensähe, bringt, wie andere Korrespondenten, den bevorstehenden Direktionswechsel an der Oper mit der Verschiebung der Pariser Salome-Premiere in Verbindung, was wohl auch das zutreffende sein wird. Im übrigen würden wir Herrn Strauß durchaus nicht verurteilen, wenn er seine Tantiemenforderung hoch stellte. Der Komponist der Salome dürfte vielmehr in diesem Fall geradezu als Rächer jener Legion von Komponisten angesprochen werden, auf deren Kosten Theaterdirektoren Reichtümer zusammengehäuft haben. Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor! Oder realer betrachtet: Wenn Salome in Paris gefällt, spielt das Honorar überhaupt keine Rolle. Hat doch nach den Berichten der Zeitungen Conried in New York in einer Vorstellung 100 000 Mk. eingenommen und im Ménestrel lesen wir von einer Einnahme von 500 000 Fr. für die ersten zwanzig Vorstellungen der „Ariane" von Massenet! Hätte Richard Wagner die heutigen Urhebergesetze zur Verfügung gehabt, so wäre er nicht gezwungen gewesen, seine Werke für ein Spottgeld an die Bühnen zu veräußern und so oft fremde Hilfe in Anspruch zu nehmen.

— Vom Dresdner Tonkünstlerfest. In der sächsischen Hauptstadt hat sich der Ortsausschuß für das diesjährige Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, das Ende Juni stattfinden wird, konstituiert. Zu Ehrenvorsitzenden wurden ernannt: Generalintendant Graf Seebach und Oberbürgermeister Beutler, zum Vorsitzenden wurde Stadtrat Dr. Koch gewählt, zu Stellvertretern der Vorsitzenden Geheimer Kommerzienrat Arnstädt, Generalmusikdirektor v. Schuch und Hofkapellmeister Hagen, zum Schriftführer Prof. Bertrand Roth. Ferner wurden gewählt: Hofrat Doenges: Preßausschuß; Generalmusikdirektor v. Schuch: Musikausschuß; Generalkonsul Millington Herrmann: Finanzausschuß; Stadtverordneter Beyer: Wohnungsausschuß, und Stadtrat Blödner: Werbeausschuß.

— Das Volkslied. Das große Volksliederbuch für Männerchor, das vom Kaiser selbst angeregt wurde, ist soeben im Verlage von C. F. Peters in Leipzig erschienen. Mit welchem Interesse der Musikalienhandel dieser Veröffentlichung entgegengesehen hat, bezeugt die Tatsache, daß 2500 Partituren und 15 000 Stimmenbände vorausbestellt worden sind.

— Der Kampf um „Carmen". Der Streit um die Tantiemenfreiheit der Oper „Carmen" ist nun durch ein Urteil des Berliner Landgerichts I vorläufig entschieden worden. Direktor Gregor von der Komischen Oper hatte im Auftrage der Deutschen Bühnengenossenschaft gegen den Pariser Verleger von „Carmen", Choudens, eine Feststellungsklage eingeleitet, ob für die Oper, deren Librettist Halévy zwar noch lebe, deren Komponist Bizet jedoch seit mehr als dreißig Jahren tot sei, noch Tantiemen zu zahlen wären. Das Gericht entschied, daß „Carmen" jetzt tantiemenfrei sei. Der Vertreter von Choudens, der Kölner Verlag Albert Ahn, will sich bei diesem Urteil nicht beruhigen, sondern die Angelegenheit eventuell bis zum Reichsgericht verfolgen.

— Der Krieg gegen die Musikpiraten, den die Londoner Verlagsfirma Chappell & Co. erfolgreich führt, hat ihr mit der Ein- und Durchführung des neuen Gesetzes gegen den unerlaubten Nachdruck musikalischer Kompositionen folgende Kosten verursacht: Kosten gerichtlicher Verfolgungen in London 63 000 Mk., gerichtliche Verfolgungen in Leeds 21 000 Mk. und allerlei sonstige Ausgaben 50 000 Mk., zusammen 134 000 Mk. Zur Deckung dieser Ausgaben sind bei der Firma an freiwilligen Beiträgen von Musikverlegern 37 000 Mk. und von Komponisten 14 440 Mk. eingelaufen.

— Zur sozialen Lage der Orchestermusiker. Wir haben kürzlich von dem Honorar eines ersten Geigers und stellvertretenden Konzertmeisters im Leipziger Gewandhaus-Orchester berichtet; heute fügen wir folgenden eklatanten Fall über die Honorierung von Musikern in den ersten Orchestern Deutschlands an. Die königl. Oper in Berlin sucht einen Hilfsmusiker (nur „erstklassige routinierte Opernspieler" werden berücksichtigt) mit einem Gehalt von 1000 *M.* im ersten Jahre, das in 5 Jahren auf 1500 *M.* steigt. Wir bringen dies auch deshalb zur Kenntnis unserer Leser, weil sich aus ihren Kreisen so oft junge Leute an uns wenden, die aus bereits gesichertem bürgerlichen Berufe heraus die Musikerkarriere ergreifen und in ein Orchester eintreten wollen.

— Schubertiana. Moritz von Schwinds Zeichnung „Ein Abend bei Franz Schubert" ist vom Wiener städtischen Museum erworben worden. Das Bild war in Privathänden, bis es an die Kunsthandlung von Gutbier in Dresden verkauft wurde, die es nunmehr für 7000 Kronen der Stadt Wien verkaufte.

— Sängerfahrten. Die Berliner Liedertafel beabsichtigt im Herbst d. J. eine Sängerfahrt nach dem Orient anzutreten.

— Stockhausens Nachlaß. Die musikwissenschaftlichen Bücher und die Musikalien (mit Ausnahme der Chorstimmen) aus dem Nachlaß des verstorbenen Gesangsmeisters Professor Stockhausen in Frankfurt sind in den Besitz der Buchhandlung von Leo Liepmannssohn in Berlin übergegangen.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen. Professor Dr. Max Bruch hat den königl. preuß. Roten Adlerorden 3. Klasse mit der Schleife, Eugen d'Albert den Roten Adlerorden 4. Klasse erhalten. — Professor Adolf Schulze, erster Lehrer und Vorsteher der Gesangsabteilung der akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg, hat den preuß. Kronenorden 2. Klasse erhalten. — Die königl. preuß. Hofopernsängerin Josephine Reinl (Berlin) hat vom Herzog Friedrich II. von Anhalt aus Anlaß ihres Isolde-Gastspieles am Dessauer Hoftheater (Wagners Todestag) den Orden für Kunst und Wissenschaft erhalten. — Der Sultan Abdul Hamid-Chan hat dem fürstl. Lipp. Hofkonzertdirektor Edgar Kramer-Bangert den kaiserl. türk. Medschidie-Orden am Komturbande verliehen.

— Zum Wechsel in der Leitung der Wiener Hoftheater melden die Blätter: Durch die Enthebung des Fürsten Rudolf Lichtenstein von allen Funktionen des ersten Obersthofmeisters und durch die Uebertragung dieser Würde auf den bisherigen zweiten Obersthofmeister Fürsten Montenuovo geht auf diesen auch die alleinige Leitung der beiden Wiener Hoftheater über, da der frühere Generalintendant der Hoftheater, Baron Plappart, schon zu Beginn der Wintersaison in den Ruhestand getreten ist. (Inwieweit die Rücktrittsgerüchte Mahlers mit diesem Wechsel etwa zusammenhängen, entzieht sich unserer Kenntnis. Red.)

— Der Musikausschuß des Eisteddfod, des althistorischen Kongresses der Barden und Musiker des sangeslustigen Wales, hat beschlossen, das Richteramt in dem großen Wettkampf der Gesangvereine einem fremden Musiker zu übertragen, und die Wahl ist auf Richard Strauß gefallen.

— Aus Frankfurt a. M. wird der „Allgemeinen Musik-Zeitung" mitgeteilt, daß Dr. Frank Limbert an Stelle des verstorbenen Prof. Urspruch als Lehrer für Komposition an das Raff-Konservatorium engagiert worden ist.

— Der älteste Musiker Weimars, Hoforganist a. D. A. W. Gottschalg, hat in voller Rüstigkeit sein 80. Lebensjahr vollendet.

— Für die Dresdner Hofoper ist der lyrische Tenor des Prager tschechischen Nationaltheaters Ottokar Marak verpflichtet worden.

— Unser Mitarbeiter, der Privatgelehrte und Musikschriftsteller Kurt Mey in Dresden, ersucht uns mitzuteilen, daß er mit dem völlig gleichnamigen Komponisten der erfolgreichen Operette „Die kleinen Hausgeister" nicht identisch noch verwandt ist.

— Erinnerungen an Karl Gramman betitelt sich ein interessanter Aufsatz von Ferdinand Pfohl in den „Hamburger Nachrichten". Gramman starb am 30. Januar 1897.

— Am 15. Februar waren 50 Jahre verflossen seit dem Tode Michael Glinkas, der Rußland mit der Oper „Das Leben für den Zaren" die Nationaloper geschenkt hat. Wir müssen uns heute des Raumes wegen auf diese knappe Notiz beschränken, gedenken aber auf Glinka in nächster Nummer noch zurückzukommen, für den in Deutschland kein Geringerer als Hans v. Bülow als Hannoverscher Kapellmeister seinerzeit eingetreten ist. Die russischen Blätter feierten den Tag durch Gedenkartikel.

— In Wien ist im Alter von 87 Jahren der Gesangsmeister und ehemalige Hofopernsänger (in den 1850er Jahren an der Wiener und Berliner Hofbühne Tenor) Karl Maria Wolf, der Lehrer der Geistinger und der Wilt, gestorben.

— Wie man uns aus Kattowitz schreibt, ist dort am 25. Januar der Professor und kgl. Musikdirektor Oskar Meister, 60 Jahre alt, gestorben. Meister, der als großzügiger Dirigent des Kattowitzer Singvereins für das Musikleben Oberschlesiens von großer Bedeutung war, kam vor 34 Jahren in den oberschlesischen Industrieort und hat dort das musikalische Leben erst geschaffen. Seine Konzerte waren später ein Stelldichein der Kunstfreunde in näherer und weiterer Umgebung bis nach Galizien und Rußland hinein. Der Singverein, der u. a. vor dem Kaiser in Pleß gesungen hat, errang sich 1901 auch in Berlin einen Erfolg. Nicht zuletzt auch ist Meisters Bedeutung als Musikpädagoge beim Einstudieren der großen Chöre zu nennen, wie sein Tod überhaupt eine nicht leicht auszufüllende Lücke in den hiesigen musikalischen Verhältnissen hinterläßt und deshalb allgemein bedauert wird. F. H.

— Kapellmeister Schwab vom Stadttheater in Danzig ist an einem Schlaganfall plötzlich gestorben.

Schluß der Redaktion am 16. Februar, Ausgabe dieser Nummer am 28. Februar, der nächsten Nummer am 14. März.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 11.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei **Kreuzbandversand** im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Anzeigen die viergespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pf. (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Anzeigen bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen sämtlichen Filialen.

Kritische Rundschau.

(Fortsetzung von S. 237.)

Dessau. Das herzogliche Hoftheater hat uns im Verlaufe der Spielzeit einen geschlossenen Ring-Zyklus gebracht, zu dem illustre Gäste erschienen waren: Frau Reuß-Belce aus Dresden (Fricka), Frau Knüpfer-Egli (Sieglinde), Heinrich Knote aus München (Siegfried), Gunther und („Götterdämmerung") Rudolf Berger vom Berliner Hoftheater. Neben diesen auswärtigen Künstlern bewährten sich unsere heimischen Kräfte auf das beste. Ganz Vorzügliches leistete die von Franz Mikorey geist- und seelenvoll inspirierte Hofkapelle. In zwei Mignon-Aufführungen gastierte in der Titelpartie Frl. Fiebiger vom Hallenser Stadttheater mit einem derart günstigen Erfolge, daß das für die kommende Saison geplante Engagement perfekt wurde. Nach Bayreuther Vorbild ging bisher zweimal Wagners Fliegender Holländer als Einakter in Szene. In der zweiten Vorstellung sang Hofopernsänger Jakobs erstmalig die Titelrolle. Durch ein fleißiges, erfolgreiches Studieren beim Kammersänger Joseph Loritz (München) gelang es dem vielseitig begabten Künstler, seine Darbietung namentlich in gesanglicher Beziehung auf eine beachtenswerte künstlerische Höhe zu stellen. Als Weihnachtsgabe bescherte die Hofoper ihren Besuchern in geradezu feenhafter Pracht der äußeren Ausstattung Webers „Oberon" in der Grandaur-Wüllnerschen Bearbeitung. Im übrigen vervollständigten die Opern Martha, Hoffmanns Erzählungen, Fra Diavolo, Fidelio, Zauberflöte, dann die Operette Farinelli und das Weihnachtsmärchen „Klein Däumling" von Voges das Repertoire. — In den ersten vier Hofkapellkonzerten gelangten unter Franz Mikoreys feinsinnig und temperamentvoll gestaltender Führung an größeren Orchesterwerken zu gediegener Wiedergabe: Anton Bruckners VII. Symphonie in E dur, Saint-Saëns' III. Symphonie in c moll, Beethovens „Eroika" und die „Fünfte", dann Rudolf Louis' symphonische Phantasie „Proteus". Von Solisten nennen wir Kammersänger Hans Buff-Gießen aus Dresden mit der Schlußszene aus Richard Straußens Oper „Guntram" und einer Anzahl Liedern desselben Komponisten, dann die gefeierte Sophie Menter mit einer glänzenden Interpretation von Beethovens Es dur-Klavierkonzert und endlich Frau Hedwig Kirsch aus Mannheim, die am 30. Todestage von Hermann Götz dessen B dur-Klavierkonzert in technischer Vollendung und zart poetischer Auffassung zu Gehör brachte. Die drei bisherigen Kammermusik-Abende der Herren Hofkapellmeister Mikorey (Klavier), Hofkonzertmeister Seitz, Hofmusici Otto, Weise und Weber (Quartett) brachten Schumann, Beethoven, Bachs e moll Sonate für Flöte (Herr Hofmusikus Buchheim) und Klavier, Sindings' G dur-Serenade für zwei Violinen und Klavier und als Novität L. Thuilles hochbedeutsames Klavierquintett op. 20. — Unter den sonstigen Konzertdarbietungen interessierte zunächst das Konzert der Dessauer Liedertafel (Dirigent Herr Musikdirektor Otto Urban) mit Morleyschen Madrigalen, schottischen Volksliedern in Othegravens Bearbeitung, mit Hegars „Schlafwandel" und der hiesigen Erstaufführung von Hegars „Das Herz von Douglas". Als Gesangssolistin war Fräulein Angèle Vidron (Köln) gewonnen worden, eine geradezu phänomenale Erscheinung unter den Koloratursopranen der Gegenwart. Im Totenfest-Konzert der Dessauer Singakademie wurden im Verein mit der herzoglichen Hofkapelle unter Leitung Franz Mikoreys Bruckners cis moll-Tuben-Adagio aus der VII. Symphonie, Bachs Kantate „Bleibe bei uns, denn es will Abend werden" und in vorzüglicher Wiedergabe August Klughardts „23. Psalm" aufgeführt.

Ernst Hamann.

Kiel. Als bedeutungsvollstes Ereignis für das Musikleben in unserer Stadt ist entschieden die soeben vollendete Neugründung eines eigenen Orchesters (für den Dienst im neuerbauten Stadttheater wie als Konzertkapelle für die verschiedenen Vereinskonzerte) durch den Verein der Musikfreunde zu nennen. Es wird am 1. Juni d. J. seine Tätigkeit beginnen. Die eine Hälfte des Orchesters stellt unter Leitung des Vereinsdirigenten während der Badesaison die Musik auf Sylt; mit der anderen Hälfte wird die Aufführung von Operetten auch während des Sommers im Kieler Kleinen Theater ermöglicht. Für den Winter tritt das ganze Orchester in Kiel zusammen. — In Erwartung der Dinge, die da kommen sollen (es sind außer den üblichen Vereinskonzerten für nächsten Winter noch etwa 16 Instrumentalabende hinzugedacht), ist die erste Hälfte unserer Konzertsaison ziemlich ruhig verlaufen, unter dem Zeichen (ich sehe von Unbedeutenderem ab): Wenig aber Gutes, hervorragend Gutes zum Teil! Bedauerlich an der Tatsache, daß ein Rückgang in der Anzahl der Konzerte zu konstatieren ist, ist nur das Eine: daß die Konzerte bedeutender Solisten mit ihrem individuellen Gepräge wegen des Ueberhandnehmens der Vereinskonzerte, wodurch ein „eigener Konzertabend" eines Künstlers zu einem nicht ungefährlichen Wagnis gestempelt wird, hier immer seltener und seltener werden. In den Vereinsveranstaltungen kann es aber um die künstlerische Freiheit des Solisten nicht immer gut bestellt sein; da sprechen Rücksichten auf das allgemeine Programm mit, Vorliebe der Vereinsvorstände usw. Auf die hier angeschnittene Frage näher einzugehen und über Abhilfe nachzusinnen, würde sich wohl verlohnen! So manches jüngere Talent und auch der Künstler von schon befestigtem Rufe weiß darüber ein Lied zu singen, das nicht fröhlich und zukunftsmutig klingt. — Doch sind ja den Vereinen wieder die Orchesterkonzerte zu verdanken, deren wir, besonders infolge der Mitwirkung des ausgezeichneten Hamburger und Lübecker Orchesters (der Musikfreunde), eine Reihe vorzüglicher mit vortrefflichem reichhaltigem Programm hatten (Cherubini, Mozart, Weber, Schubert, Wagner, Schumann, Berlioz, Tschaikowsky usw. usw.). Novitäten wurden jedoch nicht gebracht. Im Gegenteil, nach dem pekuniär etwas ungünstigen Ausfall unseres Musikfestes im Sommer 1906, das unter anderem Bruckners wunderherrliche Neunte bescherte, wurde stark zum Rückzuge geblasen, die Rückkehr zum guten Alten zugesagt. Hoffen wir, daß die reaktionäre Partei unter Zuhörern wie Veranstaltern der Konzerte nicht wieder durchdringt und Kiel es sich nicht nehmen läßt mit der Zeit vorzuschreiten, resp. daß durch eine gedeihliche Weiterentwicklung den

Vereinen auch die nötigen Geldmittel zur Verfügung stehen werden, um neben dem guten Alten auch zeitgenössische Musik aufführen zu können. — Ueber die bis jetzt veranstalteten **Kammermusikabende** ist nur Vortreffliches zu berichten, über Einheimische wie Auswärtige, unter anderem die Hamburger, Böhmische, Holländische und Berliner Philharmonische Quartett- resp. Triovereinigung. Bei den beiden Letztgenannten ragten besonders die Vertreter des Cello auch als Solisten hervor. Von ausgezeichneten Sängerinnen besuchten Kiel Mary Münchhoff, Frl. Philippi, die Großherzogl. Sächs. Kammersängerin J. Müller-Hartung. An größeren Chorwerken wurde der „Paulus“ geboten. An gemischten und Männer-a cappella-Chören unter anderem Kompositionen von Wolf, Brahms, Beethoven, Weber in zum Teil sehr guter Vorführung. Die Oper brachte als hervorragendste Novität Kienzls „Evangelimann“. M. Arnd—Raschid.

Magdeburg. Die Magdeburger Theater- und Konzertsaison dieses Winters ist in ihrer ersten Hälfte eigentlich ohne jedes größere Ereignis geblieben. Siegfried Wagners „Bruder Lustig“ hatte zwar den Besuch der Familie Wagner gelegentlich der ersten beiden Aufführungen — Siegfried Wagner leitete die zweite Aufführung selbst — gebracht. Doch die Oper verschwand schnell wieder vom Spielplan. Daß man sonst im Stadttheater leistungsfähig ist, wurde dadurch bewiesen, daß bereits im ersten Vierteljahr zwei geschlossene Ring-Aufführungen möglich wurden. Intelligente Kräfte wie Dr. Banasch (Heldentenor), Frau Godier (Heroine), Frau Elb (jugendlich Dramatische mit bei weiterer Durchbildung vielversprechendem Sopran), dazu von früher bestens bekannt Fräulein Rellée (Alt) und die jüngeren zukunftsreichen Herren Trede (Bariton) und Günther (Baß) unterstützen dabei den unermüdlichen Eifer des Kapellmeisters Joseph Göllrich in erfreulichster Weise. Neuerdings hat die Theaterleitung, Hofrat Cabisius, „Salome“ und für dann folgend Peter Cornelius' „Gunlöd“ in Vorbereitung genommen. Mit der Volksoper „Die Nixe“ des in Magdeburg als Musiklehrer und Chordirigenten tätigen, in Braunschweig geborenen Komponisten Müller von der Oker brachte das Stadttheater unter des Komponisten persönlicher Leitung am 6. Januar auch die erste Uraufführung in dieser Saison heraus. Der äußere Erfolg war recht lebhaft. Auch soll nicht verschwiegen werden, daß die (übrigens vor Jahren schon entstandene) Volksoper mancherlei Schönheiten aufzuweisen hätte. Ein in sich geschlossenes und in allen Teilen gleichmäßiges Kunstwerk ist sie jedoch nicht. Der Komponist ergeht sich noch in manchem Fragezeichen. Erst mit dem letzten Akte reift er zur eigenen Persönlichkeit aus, obgleich er auch in diesem in einzelnen Partien noch zu stark abhängig blieb. Das Textbuch bewies trotz seiner dichterischen Belanglosigkeit, wie stark noch immer die Poesie des Volksmärchens und insbesondere die des Nixen- oder Undinenzaubers zu wirken weiß. Es ist der sehr dankbare Versuch, Baumbachs Märchen vom „verzauberten Schloß“ für die Bühne zu gewinnen. Das Wasser-Rautendelein wird lebendig, und es wäre wohl zu wünschen, daß der Oper in einer Nacharbeit eine Verfeinerung und selbständige Kraft verliehen würde, die sie zu einer erfreulichen Bereicherung der Volksoper machen könnten. — Das **Konzertleben** Magdeburgs vollzieht sich mehr und mehr rein geschäftsmäßig. Ein Programm gleicht im Zuschnitt dem andern. Die Arbeiten des Konzertausschusses gehen nach dem, was davon äußerlich in die Erscheinung tritt, über den Rahmen von Sekretärsarbeiten nicht hinaus. Die zu den Konzerten herangezogenen Solisten wie Valborg Svärdström-Werbeck aus Stockholm (Sopran), Minnie Nast aus Dresden (Sopran) und Joan Manén aus Barcelona (Violine) waren neben bekannteren wie Busoni u. a. allerdings bedeutende Erscheinungen. A. Eifert.

Posen. Im **Konzertsaale** nimmt bei uns die Instrumentalmusik die Vorherrschaft ein. Die in ihre vierte Saison eingetretene, aus den Kapellen des 47. Infanterie- und des 5. Fußartillerie-Regiments zusammengesetzte „Posener Orchestervereinigung“ ist durch staatliche und städtische Beihilfe in der Lage, ihren Symphoniekonzerten einen vornehmen und dank der ausgezeichneten Streicher- und Bläserbesetzung auch einen künstlerisch-wertvollen Anstrich zu geben. Die drei Dirigenten sind ihren Aufgaben in jeder Hinsicht gewachsen, so daß wir in keiner Weise gleich großen Orten auf diesem Gebiete nachstehen. Das I. Konzert unter Oskar Hackenberger brachte Cornelius' Cid-Ouvertüre, Haydns G dur-Symphonie Nr. 13, Griegs elegische Melodien für Streichorchester, Tschaikowskys Nußknackersuite; das II. Konzert unter Arthur Saß Mozarts Es dur-Symphonie Nr. 39 (Schwanengesang), Smetanas Ouvertüre zur „Verkauften Braut“ und Bizets Romasuite Nr. 3; das III. Konzert unter Königl. Musikdirektor Paul Geisler Mendelssohns Hebridenouvertüre, Schumanns C dur-Symphonie — durch äußerst glückliche Verstärkung in einzelnen Bläsern erfolgreich retouchiert — und Bruchstücke aus Götterdämmerung und Walküre; das IV. Konzert unter Oskar Hackenberger Mendelssohns Athalia-Ouvertüre, Schillings' Zwischenspiel „Von Spielmanns Lust und Leid“ aus dem „Pfeifertag“, Griegs Sigurd Jorsalfar und Raffs Symphonie „Im Walde“. Auf dem Gebiete der **Kammermusik** bot uns die „Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft“ einen Trioabend des Trios Georg Schumann-Halir-Dechert mit Brahms' op. 101, Schuberts op. 100 (Es dur) und der Kreutzersonate Beethovens, während die Bläser-Kammermusik-Vereinigung der Berliner Kgl. Kapelle im „Vaterländischen Frauenverein“ mit Mozarts Es dur-Quintett, Thuilles B dur-Sextett, Webers duo concertant für Klavier und Klarinette und Beethovens Es dur-Quintett einen seltenen Kunstgenuß darbot. Der „Verein junger Kaufleute“ fand mit einem Abende des Leipziger Gewandhausquartetts (Julius Klengel, Wollgandt, Blümle, C. Herrmann) großen Beifall, besonders da das Programm — Mozarts B dur-Quartett Köchel 589, Tschaikowskys D dur op. 11 — wunderbar durchgeführt wurde. Von Geigern traten Sarasate, Joan Manén und der 11jährige Zbislaw Jahnke, ein Posener, Schüler Petschnikoffs, ein vielversprechender kleiner Musiker, der nichts von einem verhätschelten Wunderkind an sich hat und durch seinen Ernst für sich einnimmt, auf. Klavierabende gaben Ignatz Friedman, Leopold Godowsky, Konrad Ansorge, alles andere war unbedeutend gegen diese Dreizahl. Bedeutungsvoll war eine Aufführung von Händels gewaltigem „Judas Makkabäus“ in Chrysanders Bearbeitung durch die „Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft“ (Hennigscher Verein) unter Professor C. R. Hennigs Leitung. Die Chöre waren hervorragend, als Solisten glänzten Frau Cahnbley-Hinken, Frau Walter-Choinanus, die Herren Jungblut und Heß van der Wyk, das Orchester bestand aus der Orchestervereinigung. Erwähnenswert sind Liederabende des Frl. Helene Staegemann, der Frau Susanne Dessoir und der Frau Laura v. Wolzogen. Hochinteressant war ein Balladenabend des Breslauer Baritons Hans Hielscher, in dem neben Loewe besonders Martin Plüddemann zu Worte kam (St. Mariens Ritter, Lord Maxwells Lebewohl) und bei dem Paul Plüddemann, ein in Breslau lebender Bruder Martins, auf das geistreichste den Klavierpart durchführte. — Unsere **Oper** im Stadttheater erfreut sich in diesem Jahre einer, gegen die Vorjahre hervorstechenden Besetzung in einzelnen Hauptfächern. Der Spielplan umfaßte „A Basso porto“ und „Samson und Dalila“ als örtliche Neuheiten, im übrigen Neueinstudierungen von Lohengrin, Fidelio, Mignon, Hugenotten, Cavalleria rusticana, Bajazzo, Wildschütz, Fra Diavolo, Margarethe, Lustige Weiber von Windsor, Jüdin, Carmen, Troubadour, Afrikanerin, Zauberflöte, Rigoletto; die Operette macht mit „Zigeunerbaron“ und Lehars „Lustige Witwe“ volle Häuser. „Samson und Dalila“ hat von der Stadtverwaltung eine prächtige dekorative Ausstattung erhalten und ist von der Theaterleitung sehr liebevoll eingeübt worden. Das Beste wurde uns aber in Lohengrin und Fidelio geboten, während Mignon durch die stimmungsvolle Wiedergabe der Titelrolle (Frl. Melita Lindt) selbst die ärgsten Feinde dieser Oper versöhnte. Der Heldentenor Joseph Recht und die hochdramatische Sängerin Frl. Grining haben uns gleichfalls meist Gutes in ihren Leistungen erblicken lassen. A. Huch.

Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart-Leipzig.

Das zeitgemässe Buch der musiktheoretischen Literatur.

HARMONIELEHRE

von

Rudolf Louis und Ludwig Thuille.

Preis broschiert . . . . Mk. 6.—
„ in Leinwand gebunden . . . „ 7.—

Dieses neue grosse Werk ist dazu bestimmt, eine seit langem bestehende Lücke auszufüllen. Unsere hervorragenden älteren Lehrbücher vermögen nicht mehr den modernen Anforderungen zu genügen. Und das, was die Bestrebungen jüngerer Theoretiker hervorgebracht haben, ist fast ausnahmslos allzu abstrakt spekulativ gehalten und kommt den **praktischen Bedürfnissen** des Musikers und Musikstudierenden zu wenig entgegen, um solche Bücher wie die Sechters, Richters oder Jadassohns wirklich ersetzen zu können. Eine Harmonielehre zu schreiben, die einerseits **durchaus vom Geiste des heutigen musikalischen Empfindens und Urteilens** durchdrungen ist, anderseits aber auch auf **streng empirischem Boden** stehend, allem willkürlichen, den Tatsachen Gewalt antuenden theoretischen Konstruieren geflissentlich aus dem Wege geht, das war das Bestreben der Verfasser.

Während die älteren praktisch-theoretischen Lehrbücher einen wichtigen Teil der Harmonielehre, nämlich die Anleitung zum Verständnis der harmonischen Zusammenhänge innerhalb des lebendigen musikalischen Kunstwerks meist gänzlich vernachlässigten, haben es sich die Verfasser dieses neuen Buches angelegen sein lassen, ihre theoretischen Erklärungen und praktischen Anweisungen jeweils durch **Beispiele aus den Meisterwerken** aller Zeiten und Stilgattungen reichlich zu belegen. Diese Beispiele, die nicht bloss angeführt, sondern immer auch aufs genaueste harmonisch gedeutet und erklärt werden, illustrieren in anschaulicher Weise die Entwicklung der Harmonik vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Unter den Meistern, deren Schöpfungen sie entnommen, finden wir in gleicher Weise die klassischen Namen: Bach, Mozart, Beethoven, wie die der Romantiker und Modernen: Schubert, Schumann, Brahms, Berlioz, Chopin, Liszt, Wagner, Bruckner, H. Wolf, H. Pfitzner, R. Strauss u. a. m. Ja, sogar die vielumstrittene Harmonik der „Salome" ist schon berücksichtigt und in einzelnen besonders charakteristischen Stellen herangezogen.

Darüber ist nun aber keineswegs vernachlässigt worden, Anleitungen für den praktischen Gebrauch der harmonischen Ausdrucksmittel zu geben. Und gerade die Art und Weise, wie die Verfasser durch zahlreiche und nach den allerverschiedensten Richtungen hin immer wieder anders gestaltete **Aufgaben und Uebungsbeispiele** die richtige Anwendung des Gelehrten durch den Schüler anzuerziehen sich bestreben, darf wohl auf besondere Neuheit Anspruch erheben.

Bedeutet so die Harmonielehre von Louis-Thuille schon durch die so vielfach neuen und eigenartigen Gesichtspunkte, durch die die Verfasser sich haben leiten lassen,

ein Novum in der musikalisch-theoretischen Literatur,

so bürgt der Name, dessen sich beide Autoren in der musikalischen Welt erfreuen, dafür, dass sie ihre Aufgabe auch glänzend gelöst haben.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie auch direkt vom Verlag von ***Carl Grüninger in Stuttgart.***

Im Verlag von **Carl Grüninger, Stuttgart** sind erschienen:

Drei Klavierstücke von Ludwig Thuille

Op. 34.

Heft 1. **Gavotte — Auf dem See** . . Mk. 2.—
› 2. **Walzer** . . . . › 2.—

Diese Klavierstücke zeigen vornehme, kraftvoll-melodische Linien, sind in der Harmonie modern, interessant, phantasievoll, und bieten dem Spieler beim Studium Anregung, beim Vortrag Freude und Genuss. Alle drei Stücke enthalten keine übermässigen Schwierigkeiten, verlangen aber eine gewisse Beherrschung der modernen Klaviertechnik.

Die drei Klavierstücke empfehlen sich für den Konzertsaal ebenso wie für gediegene Hausmusik und als Vortragsstücke im engeren Kreise.

Zu beziehen durch jede Buch- oder Musikalienhandlung oder auch (gegen Einsendung des Betrags) direkt und franko vom Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart.

Die komische Oper.

Eine historisch-ästhetische Studie
von
Dr. Edgar Istel.

Modern ausgestattet und in starkem Umschlag broschiert.
Mit elf Bildnissen von Komponisten auf Kunstdruckpapier.
84 Seiten Oktav. Preis Mk. 1.50.

Der bekannte Münchner Musikschriftsteller, der sich auch schon als Komponist auf dem Gebiete des musikalischen Lustspiels erfolgreich betätigt hat, schildert an der Hand der Meisterwerke die verschiedenen stilistischen Entwicklungen der komischen Oper. Der Leser findet in dem hübsch ausgestatteten kleinen Buch eine knappe, aber doch lückenlose Darstellung der Geschichte dieser Kunstgattung von ihren frühesten Anfängen an bis in die neueste Zeit, von den Werken der Italiener bis zu Humperdinck, Richard Strauss und Eugen d'Albert.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie auf Wunsch (gegen Einsendung von Mk. 1.60 per Postanweisung oder in Briefmarken) auch direkt vom Verlag
Carl Grüninger, Stuttgart.

Ein neuer exotischer Musikstil

an Notenbeispielen nachgewiesen
von
Georg Capellen.
Klein Quart broschiert **Mk. 1.50.**

Der Verfasser, der sich um die Einführung der exotischen Musik schon anerkanntermassen verdient gemacht hat, behandelt den hochinteressanten Stoff in wissenschaftlicher, aber durchaus nicht trockener Weise. Die Broschüre ist für jeden, der sich mit Komposition beschäftigt, von Nutzen. Aber auch dem Laien, der sich mit musiktheoretischen Fragen beschäftigt, gibt sie interessante und wertvolle Aufklärung über das Wesen der harmonischen Gesetze und deren Anwendung bei den verschiedenen Völkern unseres Erdballs.

Zu beziehen durch jede Buch- oder Musikalienhandlung, sowie auf Wunsch (gegen Einsendung von Mk. 1.60 per Postanweisung oder in Briefmarken) auch direkt vom Verlag
Carl Grüninger, Stuttgart

In der **„Neuen Musik-Zeitung"** sind (als Musikbeilagen) folgende Kompositionen von

Max Reger

erschienen:

Neun Klavierstücke zu zwei Händen. Preis Mk. 1.80.

Neun Lieder für eine Singstimme. Preis Mk. 1.80.

Romanze für Violine mit Klavierbegleitung. Preis 30 Pfg.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder auch direkt vom Verlag der „Neuen Musik-Zeitung"

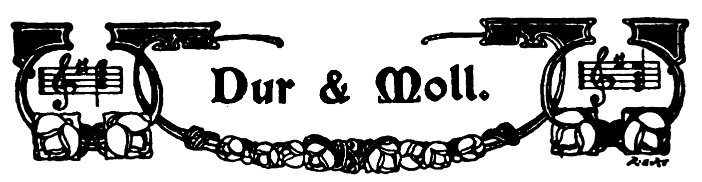
Carl Grüninger, Stuttgart.

Literatur.

— Mit vielseitig anregendem Inhalt präsentiert sich das zweite Dezemberheft von „Bühne und Welt" (Berlin, Otto Elsners Verlag, 60 Pf.). Ueber das Münchner Schauspielhaus, die nützliche und zeitgemäße Ergänzung der bayrischen Hofbühnen, verbreitet sich Georg Schaumberg in einem mit zwölf Porträts und Rollenbildern der hervorragendsten Mitglieder geschmückten Artikel. Münchens Theater und Literatur im 18. Jahrhundert charakterisiert Prof. Roman Wörner. Dr. Heinrich Stümcke und Dr. Stephan Hock bieten eine Reihe kritischer Würdigungen und interessanter Mitteilungen in ihrem Artikel „Neues von und über Heinr. Laube". E. L. Stahl gibt eine kurze und kurzweilige Geschichte des Marionetten-Theaters. Zwei merkwürdige amerikanische Spezialitäten, Häßlichkeitskünstler auf der Bühne, werden in Wort und Bild vorgeführt. Die Mitglieder der berühmten Sängerfamilie von Milde charakterisiert Carlos Droste in einem mit Porträts der Eltern und Söhne geschmückten Artikel. In der Wiener und Berliner Premierenschau werden u. a. die „Faust"-Aufführung des Burgtheaters, Fuldas „Heimlicher König", und Gorkis „Feinde" behandelt.

— **Meyers Kleines Konversations-Lexikon.** Siebente, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage. Mehr als 130 000 Artikel und Nachweise auf 5800 Seiten Text mit etwa 520 Illustrationstafeln (darunter 56 Farbendrucktafeln und 110 Karten und Pläne) und etwa 100 Textbeilagen. 120 Lieferungen zu je 50 Pf. oder 6 Bände in Halbleder gebunden zu je 12 Mk. (Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig und Wien.) — Der breitesten Allgemeinheit zu dienen und dabei ein durchaus modernes Buch zu sein, das ist die Aufgabe, die sich „Meyers Kleines Konversations-Lexikon in 6 Bänden" gestellt hat. Dieses Werk ist keineswegs ein Auszug aus dem „Großen Meyer", sondern von mehr als 150 Fachgelehrten von Grund aus neu bearbeitet worden, immer mit Rücksicht auf das Verständnis weitester Kreise und auf das Leben von heute — von morgen. Inhalt, Umfang, Billigkeit und vorzügliche Ausstattung machen das wertvolle Werk zu einem kostbaren Hausschatz für jedermann. Auf jede Frage gibt der mit reichlichem Karten- und Bildermaterial ausgestattete „Kleine Meyer" eine zutreffende, kurze und verständliche Antwort. Alle Gebiete des menschlichen Wissens und Könnens umfaßt er, und so wird er auch in seiner siebenten, vollständig umgearbeiteten Auflage einen Siegeszug antreten durch alle Lande, wo die deutsche Zunge klingt, und wird die köstlichen Güter der Bildung und Kultur in jedes Haus und in jede Hütte tragen helfen.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



— **Friedrich Bodenstedt an die Musik.** Aus dem Manuskript veröffentlicht die Wiener „Neue Freie Presse“ einige bisher unbekannte Gedichte des Dichters der Mirza Schaffy-Lieder, deren eines wir hier folgen lassen:

Poesie und Musik.

Die Seele aller Kunst ist Poesie:
Sie atmet aus dem Meisterwerk von Stein,
Wie aus des echten Liedes Melodie;
Doch allverständlich ist Musik allein.
Der Gott ein Leben ohne Körper lieh:
Unsichtbar wie die Luft geht sie uns ein,
Daß wir die Macht des ewig Unsichtbaren
In heiligen Schauern an uns selbst erfahren.

— **Karl Schurz als Orgelspieler.** Karl Schurz, der jüngst verstorbene amerikanische Staatsmann deutscher Abkunft, war ein großer Freund der Musik. Mit mehr als gewöhnlicher Fertigkeit spielte er selbst Violine und Klavier. Ein Vorkommnis aus der Jugendzeit, das ihn auch als Orgelspieler zeigt und ihm besonders lebhaft im Gedächtnis geblieben sei, erzählt er in seinen fesselnden und spannenden „Lebenserinnerungen“. Wenn Karl, der nach seinem zehnten Jahre das katholische Gymnasium in Köln besuchte, in den Ferien zu seinen Eltern nach Hause ins kleine Dorf Liblar kam, gab es immer lustige Tage. Die Zeit des Austobens wurde redlich benützt. Die Alten der Familie freuten sich an dem Jungen und mit ihm. Ein „studierender“ Junge gilt ohnedies in einem Dorfe für eine Art Merkwürdigkeit und es wird ihm manches Ungewöhnliche erlaubt. Nun war aber Karls Vater, ein einfacher Dorfschullehrer, auf die Fortschritte seines Tertianers recht stolz und mochte gern seine Talente den Nachbarn vorführen. Mit dem Lateinischen und Griechischen und mit seinen literarischen Leistungen ging das aus nahen Gründen nicht; er versuchte es daher auf dem musikalischen Felde. Das Klavierspielen hatte Karl fortgesetzt und auch etwas Generalbaß studiert. Besonderes Vergnügen machte es ihm, auf dem Instrument zu improvisieren. Der Vater, der an dieser Kunst großen Gefallen fand, meinte nun, so gut wie auf dem Klavier werde das Spiel auch vor dem versammelten Volk auf der Kirchenorgel gehen. Er beredete daher den alten Organisten, der selbst ein schwacher Musiker war, Karl während der Messe an einer passenden Stelle ein Zwischenspiel oder am Schlusse des Gottesdienstes, während die Gemeinde hinausging, ein Stück spielen zu lassen. Das geschah, und zwar nicht einmal, sondern oft, da es den Dorfleuten wohl zu behagen schien und der brave Organist keine Künstlereifersucht kannte. An einem Festtage, als der Gutsherr des Liblarschen Burghofs, Graf Wolf-Metternich, mit seiner Familie in seiner Kapelle am Chor dem Gottesdienste beiwohnte und die Gemeinde ungewöhnlich zahlreich versammelt war, hielt es Karl für angemessen, etwas Besonderes zu leisten. Beim Schluß der Messe zog er alle Register auf und spielte einen Marsch, den er auf dem Neumarkt in Köln bei einer Wachtparade gehört und im Gedächtnis behalten hatte, mit so donnernder Wirkung, daß die Gemeinde, die bereits aufgestanden war, um die Kirche zu verlassen, wie von Erstaunen gebannt stehen blieb und der Graf aus seiner Kapelle hervortrat, um zu sehen, was eigentlich los war. Als Karl endlich schloß, meinten die Dorfleute, das sei doch mal was Rechtes gewesen, so etwas habe man in Liblar noch nie gehört. Mit dieser Leistung war der Höhepunkt in Karls Laufbahn als Orgelspieler erreicht, denn sie sollte bald ein jähes Ende nehmen. Eines Tages wurde Karl erlaubt, den Chor, der aus dem Küster und drei oder vier Sängern bestand, bei der Vesper zu begleiten. Der Regel gemäß fügte der Organist zwischen je zwei gesungenen Versen eine kurze Improvisation als Zwischenspiel ein. Dabei ließ Karl nun seiner Kenntnis im Generalbaß freien Lauf. Einmal begann er sein Zwischenspiel in der Tonart, in der der Chorgesang lag, schloß es aber eine Terz höher, um dann mit einem kühnen und raschen Uebergang auf die ursprüngliche Tonart zurückzugehen. Auf solche Künste waren indes der Küster und seine Chorsänger nicht eingeübt. Sie wollten seinem kühnen Uebergang nicht folgen, sondern setzten ihren Chor eine Terz höher ein, als sie gewohnt waren, und schrieen dabei so entsetzlich, daß sie rot im Gesicht wurden und ihnen die Kopfadern zu springen drohten. Die Folge des Uebergriffes war, daß nach der Vesper der Küster ganz entschieden erklärte, mit den künstlichen Improvisationen und dem Generalbasse sei es nichts, dieser Unfug müsse aufhören und der alte Organist sei ihm viel lieber. Auf diese plötzliche Weise war es mit des jungen Schurz' Glorie als Orgelspieler in seinem Heimatdorfe Liblar für immer aus.

Dr. E. Dörffel.

— **Ein Brillenfutteral als Pfeifenkopf.** **Franz Schubert** ging aus seiner Kneipe in dem lebenslustigen Wien oft spät abends über das Glacis nach Hause. Da dieser Weg damals

im Geruche einiger Unsicherheit stand, pflegte Schubert sich für alle Fälle dadurch zu rüsten, daß er sein Federmesser mit geöffneter Klinge fest in der Hand hielt. Eines Abends begleiteten ihn zwei junge Männer, die beide gleichfalls große Berühmtheit erlangt haben, der Historienmaler Moritz Schwind und der Lustspieldichter Eduard Bauernfeld. Bei seiner Wohnung angelangt, wollte sich Schubert von den lustigen Freunden nicht trennen und lud sie ein, mit ihm oben eine Pfeife Tabak zu rauchen. Mit Freuden willigte man ein, überzeugte sich aber bald, daß Schubert im Drange der Gastfreundschaft seinen Vorrat an passendem Rauchzeug überschätzt hatte. Es fanden sich wohl drei Pfeifenrohre, aber nur zwei Pfeifenköpfe vor. Was war in dieser Verlegenheit zu tun? Schubert nahm ohne Besinnen ein altes Brillenfutteral, bog es zusammen, stopfte es mit Tabak und rauchte aus dieser improvisierten Pfeife mit vollkommenstem Behagen, zum Glück ganz unbekümmert um die Nebenluft, die sich durch den qualmenden Bauch des geblähten Futterals hindurch unstreitig dem gequälten Rohre entwand. Dr. E. Dörffel.

— Das Schlagbuch der alten Organisten. Wie allgemein in der Schweiz noch vor fünfzig Jahren unter den Organisten älteren Datums gegenüber heute die Generalbaßschrift geläufig war, möge folgende Tatsache beweisen. Mein Freund, Alt-Lehrer R. in L., ein Greis von 85 Jahren, besorgte den Orgeldienst in der nämlichen Kirche von 1813—1879. Dabei bediente er sich aber nicht des allgemein gebräuchlichen Orgelbuches zum Gesangbuch der evangelischen Kirche, sondern brachte ein eigenes, von ihm erstelltes und geschriebenes „Schlagbuch" mit, das ihm besser diente. Es enthielt zu den betreffenden Chorälen nur die Noten des Basses und zwar in der ungefähren Größe von Einmarkstücken, worüber in entsprechender Rundung und Dicke die übrigen Stimmen in Zahlen und Strichen dargestellt waren. Weil er infolge seines hohen Alters stark zitterte, sah er sich in seinen letzten Organistenjahren genötigt, das auf dem Pulte des Spieltisches aufgestellte „Schlagbuch" festzubinden. Solche alte „Schlagbücher" ließen sich vielleicht noch da und dort in schweizerischen und deutschen Landen auffinden. Sie würden um ihres historischen Wertes willen jeder musikalischen Ausstellung zur Zierde gereichen. A. Keßler.

— Ein Bekannter der Kaiserin Eugenie. M. Gailhard, der Direktor der „Opéra", der sich nun nach 20jähriger Tätigkeit zurückzuziehen gedenkt, soll in seiner Jugend als Bariton große Triumphe gefeiert haben. Seine Erfolge am Konservatorium verschafften ihm eine Einladung zu den glänzenden Festen, die damals von Napoleon III. und seiner Gemahlin in den Tuilerien abgehalten wurden. Als er dort zum erstenmal gesungen hatte, beglückwünschte ihn die Kaiserin zu seiner schönen Stimme und zu seinem Vortrag. Gailhard verneigte sich tief, indem er ehrerbietigst dankte. Dann sagte er: „Ich habe die Ehre, Eure Majestät schon seit sehr langer Zeit zu kennen." Die Stirn der Kaiserin verfinsterte sich. „Und ich weiß, daß sie den wohlgeformtesten Fuß der Welt hat... Ich bin sogar noch im Besitze des Maßes, das zur Herstellung für Eurer Majestät Schuhe diente." — „Was, sind Sie denn der kleine Gailhard von Toulouse?" — Da Napoleon sich eben näherte, erzählte ihm die Kaiserin, daß sie den Sohn des Schusters wieder gefunden habe, der ihr, als sie in einem Toulouser Kloster in Pension war, ihre Schuhe gefertigt hatte. Centa Roll.

Unsere Musikbeilage zu Nr. 11 bringt an erster Stelle ein Trio für Violine, Violoncello und Klavier, eine Bearbeitung des bekannten Schubertschen Scherzos von Kammermusiker W. Abert in Stuttgart, der unsern Lesern durch anderweitige Bearbeitungen und Herausgaben klassischer Stücke (Tartini-Sonate) kein Unbekannter mehr ist. Die Cellospieler unter unsern Lesern haben nicht locker gelassen und so sind wir ihren Wünschen nachgekommen, indem wir das Trio veröffentlichten. Freilich wird das mancher Cellist nur als ein Kompromiß vermerken; doch hoffen wir, weitergehende Wünsche auch noch zu erfüllen. (Die Rücksicht auf die Cellisten hat uns ja auch veranlaßt, unsere neuen Literaturverzeichnisse mit der Literatur für das Violoncell zu beginnen.) Das wundervolle Stück unseres Franz Schubert wird als Trio in der Abertschen Bearbeitung prächtig klingen. — An zweiter Stelle steht ein kleiner musikalischer Scherz für Klavier, eine „Burleske" von Frédéric Garnier. Möge das gelungene Stücklein Gefallen finden. Für die weniger Fortgeschrittenen ist es zugleich eine Uebung im Taktwechsel.

* * *

Notiz an unsere Mitarbeiter. Wir bitten die Herren Referenten der „Kritischen Rundschau" die im letzten Rundschreiben angegebenen räumlichen Grenzen der Berichte nicht zu überschreiten. Wir würden uns sonst zu unserem Bedauern genötigt sehen, die Manuskripte den Absendern wieder zur Verfügung zu stellen. Keine Lokalberichte, nur das Wichtige und allgemein Interessierende!

* * *

Unsere Kunstbeilagen. Für neu eintretende Abonnenten wird es von Interesse sein zu erfahren, daß die früher erschienenen Kunstbeilagen noch einzeln käuflich sind. Wir verweisen auf unsere Anzeige in heutiger Nummer und laden zur Benützung unseres vorteilhaften Angebots höflichst ein.





Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 15. Februar.)

Erneute Bitte. Wir ersuchen, uns mit allen Zusendungen von Zeitungen, die Rezensionen enthalten, nun endlich zu verschonen. Wir drucken solche unter keinen Umständen ab. Eine Rücksendung der Zeitungen, wie es manche Einsender auch noch verlangen, ist erst recht ausgeschlossen.

C. O. Es ist merkwürdig, daß immer und immer wieder die gleichen Fragen an uns gestellt werden, obwohl wir sie nun schon hundertmal im Briefkasten beantwortet haben. Berlioz' Instrumentationslehre mit ergänzendem Anhang von Ch. M. Widor, deutsch von Hugo Riemann (1904). Ein Supplement hat ebenfalls Widor unter dem Titel „Die Technik des modernen Orchesters" herausgegeben (1905). Riemanns „Katechismus der Musikinstrumente" ist zur Einführung zu empfehlen. Wenn Sie die Technik gründlich studieren wollen, kommen natürlich nur Spezialbücher über das einzelne Instrument in Betracht. Am besten ist's, man macht's wie Mascagni und lernt sie alle spielen.

P. T., Wiesbaden. Zur Erörterung solcher harmonischer Fragen ist der Briefkasten nicht da. Wenden Sie sich, bitte, an einen Musiker in Wiesbaden und gehen Sie die Stellen im Werke selbst durch.

H. Th. in Potsdam. Erstens haben wir schon hundertmal gesagt, daß wir brieflich überhaupt nur in den allerseltensten Fällen, wenn es sich etwa um diskrete Sachen handelt, antworten, und zweitens verzichten Sie wieder großmütig auf jeden Abonnementsausweis. Wir verzichten auf die Antwort.

Graf v. A., Bergamo. Es entzieht sich unserer Kenntnis, ob das Konzert Busonis in Leipzig mit den Werken Debussys stattgefunden hat. Bitte, verfolgen Sie die Leipziger Berichte. Ja, von dem Quintett Francks ist die Rede. Wir danken Ihnen für Ihre zustimmenden Worte. Vom Fürsten Bülow ist neulich erzählt worden, er habe einem englischen Friedensapostel gesagt, wenn 12 von gewissen einflußreichen Redakteuren gehängt würden, wäre der Frieden gesichert. Und eine gewisse Kritik?

E. L., Budapest. Siegels „Sängerhalle" in Leipzig gibt Männerchöre (wenn wir nicht irren, auch gemischte) als Beilage heraus.

B. Sch., Lehrer. Zum Studium des Lagenspiels empfehlen wir Ihnen A. Eccarius-Sieber: „Einführung in das Lagenspiel." Wegen sonstiger technischer Uebungswerke bitten wir die Besprechungen in nächster Zeit nachzulesen. Unser Blatt wird Aufsätze darüber mit Notenbeispielen bringen.

A. D. in Chemnitz. Die Idee ist berechtigt Wir raten Ihnen, sich an das Theater selbst mit einem Vorschlag zu wenden. Vielleicht ist man Ihnen für Ihre Anregung sehr dankbar.

A. J. Wenn wir jede Notiz bringen wollten, daß ein Künstler sich an einem Ort niedergelassen hat und „daselbst" (warum nicht dort?) Privatklassen eröffnet, dann würden unsere Leser die „N. M.-Ztg." wahrscheinlich bald mehr als langweilig finden.

Dramatiker. Wir bedauern, Ihnen nicht brieflich antworten zu können. Warum denn auch? Wenn Sie Ihr Drama einem Bühnenfachmann vorlegen, wird das nicht schaden. Sie sind ja nie gezwungen, ein Urteil, das Ihnen mißfällt, anzuerkennen. Wenn Sie keine Beziehungen zu Musikern

haben, so wird Ihnen kaum etwas anderes als das Inserat übrig bleiben. Oder Sie senden das Libretto direkt an einen Ihnen zusagenden bekannten Komponisten. Eine Anfrage würden wir Ihnen aber auf alle Fälle empfehlen. Wir wissen es selber zu genau, wie schmerzlich es ist, fortwährend Manuskripte zugesandt zu bekommen, die wir allein schon aus Raummangel nicht verwenden können.

Cand. jur. H. Die „N. M.-Ztg.“ hat zwei Bilder Cyrill Kistlers gebracht, weshalb wir diesmal von einer Wiederholung abgesehen haben. Die Porträts befinden sich in Nr. 18 des Jahrgangs 1894 und in Nr. 9 des Jahrgangs 1903.

E. N. Kirchenmusik. Album für Violine und Orgel, Ausgabe Peters. 2 Mk.

An Verschiedene. Wir erlauben uns überhaupt nun zu bemerken, daß Anfragen, wie sie in letzter Zeit mehr und mehr an uns kommen, den Raum des Briefkastens überschreiten. Wir geben hier ein Beispiel, wie es durchaus nicht zu den Seltenheiten gehört. Da fragt ein „stud. mus.“ folgendes an: 1. Welche Werke sind empfehlenswert für eingehendes Studium der gesamten musikalischen Theorie und Komposition: a) Allgemeine Musiklehre, b) Harmonielehre, c) Kontrapunkt, d) Kanon, e) Fuge, f) Imitation, g) Instrumentation, h) musikal. Formenlehre, i) Musikgeschichte, k) Musik-Aesthetik? 2. Welche Werke der Klassiker sind beachtenswert, um im Klavierspiel den „technischen“ und „künstlerischen“ Anforderungen gerecht zu werden? 3. Worin besteht das „Charakteristikum“ der „Max Regerschen“ Kunst? 4. Kann man nach abgelegter Einjährigen-Prüfung in den 2 alten Sprachen an einer Universität (in Oesterreich oder Schweiz) zum Dr. philos. in Musikgeschichte und Aesthetik der Musik promovieren nach vorherigem Privatstudium und 1jährigem Studium an der betreffenden Universität? — Und bei all dem fehlt noch der Abonnementsausweis. — Wir bedauern!

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 16. Februar.)

W. R., Zsch—au. Die zwei Lieder „Palmsonntag“ und „Mein Dirndl“ lassen die letzte Feile vermissen. Was die melodische Bildung Gutes bietet, wird vernichtet durch Unbeholfenheiten im Satz.

A. M., W—heim. W egenlied hübsch und gut. Wenn in einer Arbeit der Satz vollständig verfehlt ist, schenken wir uns selbstverständlich eine längere Betrachtung. Holen Sie also das Versäumte nach.

H—mont.—eck. Ihr Klavierstück hat den Charakter einer Mazurka. Sie vermeiden mit Glück Banalitäten, denen der Anfänger in der Tanzkomposition so gern verfällt. Mehrere Unklarheiten im Satz müßten beseitigt werden. Im 6. Takt muß der Baß e statt es, im 8. Takt a statt cis heißen usw. Bei etwas theoretischer Beschäftigung wären Ihre Versuche des Erfolges sicher.

Fuchsstadt. Diesmal hingen die Trauben nicht zu hoch. Ueber Ihren „Herbst“ breitet sich ein freundlicher Schein. Apollo verbindet sich mit der fröhlichen Bavaria immer inniger.

Die Adresse des Komponisten des „Liedes des Räubers“, K. K., fehlt uns zur Rücksendung des Manuskripts. Wir bitten darum, wenn das Manuskript zurückverlangt wird.

H. M., B—lau. Weder das „Wiegenlied“ noch „Türmers Töchterlein“ genügt ganz den Ansprüchen der fachmännischen Kritik.

A., Sch—gr. Der edle Wohllaut Ihres „Ave Maria“ muß wirken; etwas störend empfindet man nur die modulatorischen Sprünge des Schlußsatzes. Schon die Tonart Asdur erscheint durch den weiteren Verlauf nicht ganz gerechtfertigt; besser wäre gewesen, Sie hätten den Mittelsatz etwa in Bdur geschlossen und den Schlußsatz wieder mit Esdur eingeführt.

Orplid. Man betrachtet die Erzeugnisse Ihres Schaffensdranges mit Wohlwollen, da ein unverkennbarer Ernst daraus spricht. Die Melodien entspringen einem natürlichen Empfinden, es wäre schad, wenn Sie Ihr Talent zur Gewinnung gründlicher Fertigkeiten in der Satzbehandlung nicht in Pflege nähmen.

G., V—lepus. Wir pflegen den Wert einer Komposition nicht nach Querständen und Quinten zu taxieren, sondern danach, ob auch Witz und Grütz dahinter steckt, und „wer seiner Augen Fransenvorhang aufzieht,“ der wird uns nicht orakelhaft finden. Es fehlt Ihnen jegliche Vorbildung für die Komposition. Ihre Arbeiten bieten ein wüstes Chaos von Noten. Phantasie ist da, sonst nähme die „Toccata“ keine 4 Seiten ein. Eine Einzelbesprechung verlohnt sich bei keinem Ihrer Stücke. — Die Harmonielehre von Louis und Thuille finden Sie in heutiger Nummer angezeigt. Elementar-Tonsatzlehre von B. Marx. Die Instrumentationslehre von Gevaërt ist von Hugo Riemann auch deutsch bearbeitet (Leipzig 1887).

Musik. Ihr ziemlich gefördertes Talent weiß schon recht erhebende Töne anzuschlagen. Bewegen Sie sich zunächst noch in einfacheren harmonischen Verhältnissen und legen Sie um so mehr Gewicht auf melodische Schwungkraft; wir sagen dies im Hinblick namentlich auf Ihren patriotischen Sang. Das Turnerlied dürfte etwas von der Elastizität des Kinderliedchens haben. Der Marsch leidet mitunter an rhythmischer Monotonie.

Auflösung des Rätsels in Nr. 9:
Sängerbund.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



XXVIII. Jahrgang. Nr. 12.

Stuttgart-Leipzig 14. März 1907.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Die Konfusion in der Kritik.

Offener Brief an Herrn Hofrat Felix Draeseke in Dresden, bei Leipzig.

> Pictoribus atque poetis
> quidlibet audendi semper fuit aequa potestas.
>
> Horaz, Episteln.
>
> Die goldene Zeit, womit der Dichter uns
> Zu schmeicheln pflegt, die schöne Zeit, sie war,
> So scheint es mir, so wenig als sie ist;
> Und war sie je, so war sie nur gewiß,
> Wie sie uns immer wieder werden kann.
>
> Goethe, Tasso.

Hochgeehrter Herr Hofrat!

Gestatten Sie mir, Ihnen im Namen einer Anzahl Sie aufrichtig hochschätzender Musiker und Kunstfreunde zu danken, herzlich zu danken für Ihren geist- und temperamentvollen Aufsatz, dem Sie die Ueberschrift „Die Konfusion in der Musik" gegeben haben. Das ehrenvolle Mandat, Ihnen diesen Dank zu übermitteln, wurde mir von meinen Freunden augenscheinlich deshalb entgegengebracht, weil ich mich niemals einer Partei oder Clique zuschwor. Ich nahm es an, in der Erwägung, daß ich ungefähr gerade die richtige Anzahl Semester hätte, um mich bei dieser Gelegenheit zu den von Ihnen angeschlagenen Themen leidlich unbefangen zu äußern. Als regsames Lebewesen ist man mit einem runden halben Jahrhundert auf den Schultern zu alt, um mit dem „Fortschritt" nur zu spielen, zu jung, um konservativ zu sein. Dazu noch Eines. Mein lieber Meister Hans von Bülow — den Sie in Ihrer glänzenden, überaus anschaulichen Schilderung der großen Sturm- und Kampfzeit der neueren Musik verwunderlicherweise nur zweimal ganz im Vorübergehen flüchtig erwähnten — er sagte mir mehr wie einmal: Sie hätten eine besondere Freude daran, wenn man die Dinge beim rechten Namen nenne. Das artige, allerdings fast immer auch erfolgreiche Diplomatisieren im Hofton der Weimarer Altenburg sei nicht Ihre Sache gewesen. Nun denn, frei mit Sprache und Gedanken herauszugehen, das hat auch mir stets behagt. Nur bitte ich Sie, es mir freundlichst nachzusehen, wenn ich einige Ihrer Ausführungen an dieser Stelle lediglich streife. Sie haben uns in Ihrer Studie eine solche Fülle dankenswerter Anregungen gegeben, daß man schier ein Buch schreiben müßte, wenn man all Ihren Ideen gleicherweise gerecht werden sollte.

Sie erwarben sich, verehrter Herr Hofrat, das außerordentliche Verdienst, weiteren Kreisen recht deutlich zu zeigen, welche Gefahr uns droht: indem Sie nämlich die Reaktion an die Wand malten. Sie riefen den staatserhaltenden Elementen zu, sich um die von Ihnen erhobene Fahne zu scharen, zum Kampfe für Thron und Altar, für Mozart, Beethoven und Wagner. Es mag dahingestellt bleiben, ob Ihre jetzigen Gesinnungsgenossen Ihnen dafür dankbar sind, daß Sie, zur Ueberraschung für alle Welt, ganz offen die Parole ausgaben: Zurück zur alten guten Zeit! Im Allgemeinen haben es die Männer der Reaktion an sich, gern im Stillen zu wühlen und erst dann ihre Endabsicht klar zu bekennen, wenn bereits ein ausgedehntes Stück Erdreich geräuschlos unterminiert ist. Das sähe Ihnen jedoch nicht gleich. Vielleicht sind Sie heute das Schmerzenskind der Konservativen, wie Sie in früheren Jahren, zur Freude und Herzstärkung aller verwogenen Himmelsstürmer, als das enfant terrible der Zukünftler galten. Ihre prächtige Kampfnatur hat sich in ihrer Ehrlichkeit wie in ihrer Frische unverändert erhalten. Sie sind, hochverehrter Herr Hofrat, ein Charakter — unter Menschen etwas Seltenes, unter Künstlern beinahe etwas Unerhörtes, ganz gleich, ob sie westlich oder östlich, radikal oder rückschrittlich „gerichtet" sind. Sie sehen den Feind in der Generation, die gegenwärtig am Werk ist; Sie haben eine zu gerade Natur für die Praktiken der kleinen vergifteten Nadelstiche, der unsauberen Intrigen, der unvermutet auftauchenden Kränkungen, wie wir, die sogenannten Fortschrittlichen, solche durch unsere Feinde, und, sofern wir Erfolge haben, durch unsere neidischen Freunde zu erleiden pflegen. Sie schlagen unbekümmert darauf los, auf die Gefahr hin, sich selbst weh zu tun. Es gibt noch Männer zwischen Elbe und Pleiße. Sie stellen auch darin ein für so manchen Heutigen beherzigenswertes Beispiel hin, daß Sie Ihren Namen, einen Namen von bestem Klange, getrost unter einen Artikel setzen, der Ihnen Angriff über Angriff zuziehen konnte. Andere lieben es, vom Tarnhelm der Anonymität gedeckt, einem unbequemen Gegner in den Rücken zu fallen und auf eine klipp

und klar zugeschliffene Herausforderung hin sich feig hinter die Schürze der Redaktion zu verkriechen.

Schade, daß Sie in Ihrem mutvollen Vorgehen sich nicht völlig konsequent zeigten, daß Sie mit den Namen der Künstler, die Sie in die Schranken forderten, nicht vorbehaltlos herausgingen. Auf Richard Strauß zielten Sie ja indirekt hin; warum nannten Sie ihn nicht? Doch nicht etwa, weil er der erste Vorsitzende des Allgemeinen Deutschen Gustav Mahlervereins, pardon, des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ist — der von Meister Liszt begründeten Genossenschaft, die nach seinem Wunsche allem Neuen, Gewagten, in der Gärung Begriffenen, sofern es nur Begabung erkennen ließe, die einzig hilfreiche Förderung durch Versuchsaufführungen gewähren sollte? Einer Gemeinschaft, zu deren kräftigsten Stützen Sie einst gehörten? Dieser Umstand konnte Sie doch unmöglich bestimmen, mit Straußens Namen Versteck zu spielen. Warum also? Denken Sie einmal, in Frankreich würde heute durch Anschlag bekannt gegeben: „wir haben einem Lande den Krieg erklärt, das jenseit der Vogesen liegt und östlich von Polen begrenzt wird.“ Eine derartige Umschreibung dürfte in ganz Europa gelindes Kopfschütteln hervorrufen. Und wen rechnen Sie eigentlich zu den Missetätern, „die ihm“ — Strauß — „gefolgt sind“, und über die Sie die ganze Schale Ihres Zornes ausgießen? Louis Nicodé, Ernst Boehe, Herrmann Bischoff? Oder wen sonst? Zwischen 1850 und 1860, in der guten alten von Ihnen gepriesenen Zeit, war es doch Brauch, Jedem, in dem man einen Feind erkannte oder zu erkennen glaubte, die ritterliche Ehre der Namensnennung zu erweisen. Also tat damals Felix Draeseke; also taten Franz Liszt, Hans v. Bülow, Joachim Raff, Peter Cornelius. Wagner, an den sich zu halten Sie jetzt wieder so nachdrücklich empfehlen, betonte immer und immer von Neuem, daß man sich und Anderen nur durch Beispiele etwas recht klar machen könne. In diesem Punkte möchte also auch unsereiner zum laudator temporis acti werden.

* * *

Doch in nicht vielen anderen.

Selten in meinem Leben erschrak ich so heftig als in der Stunde, da mir zum erstenmale das von Ihnen entworfene Bild unseres heutigen Musikwesens medusenhaft entgegenstarrte. Fast meinte ich auf meine älteren Tage noch das Fürchten lernen zu müssen. Von einer „rauhen Gegenwart“ sprechen Sie, von „sehr traurigen, unheilvollen Zuständen“, von „Verwilderung“, „heilloser Impietät“, vom „qualmigen Nebeldunst wüster Unmusik“, vom „erbarmungslosen Kampf Aller gegen Alle“, schließlich gar vom „Verfall der Kunst“ und vom „Zusammensturz des Bestehenden“. Erst bei wiederholtem Durchlesen Ihres kernigen Aufsatzes ließ das Herzklopfen nach. Sind die Verhältnisse wirklich so entsetzlich, fragte ich mich? Dann müßte es in Deutschland keinen Baum mehr geben, an dem nicht ein Musiker hinge, der aus Verzweiflung seinem Leben ein Ende gemacht hätte. Oder gingen wir Anderen, die wir doch auch ernste Männer sind und tagaus, tagein Ursachen und Wirkungen abwägen, in den letzten zwei Dezennien sämtlich blind durchs Leben? Und nicht nur mit der Tonkunst sähe es nach Ihrer Meinung schlimm aus: dem ganzen Geiste und Wesen der Zeit entspräche „kalte Verständigkeit und Gleichgültigkeit“. Kein Wunder also, wenn in der „heutigen Komposition“ die eigentliche Gemütssprache, wenn nicht erstorben, so doch sehr zurückgedämmt zu sein schiene.

Daß in unserer Epoche Alles zum Besten bestellt sei, wird auch anderweitig kaum behauptet werden. Es gibt genug Mitbürger, die ich täglich dreimal dahin wünsche, wo der Pfeffer wächst, und noch lieber dahin, wo die Kannibalen Strafgesetzbuch und Kochbuch in eine ihnen sehr sympathische Verbindung brachten. Zum Beispiel: Konzertagenten, Inhaber von Theaterzeitungen und anderen Revolverblättern, städtische Bühnenkommissionen und Intendanten, die ihre Orchester hungern lassen, Wunderkinder, Pianistinnen, deutsche lyrische Tenöre, Verleger, die armen Tonsetzern den Hals zuschnüren, Wiener Operetten-, Berliner Coupletschreiber und andere Wohltäter der modernen Menschheit. Dessenungeachtet glaub' ich, daß unsere Periode nicht schlechter geartet sei als irgendwelche ihr voraufgegangene. In nicht Wenigem besser. Kennen Sie eine Zeit, in der Arm und Reich so viel für gemeinnützige Zwecke beisteuerten wie in der unsrigen? — sogar im Vaterlande der Dichter und Denker, wo deutsches Gemüt und zugeknöpfte Tasche sich öfters im gleichen Organismus vereinigt finden. Ist irgendwann, von irgend einem Reformator schon einmal etwas Aehnliches geschaffen worden wie unsere soziale Gesetzgebung? Haben wir das fertig gebracht, so brauchen wir uns über unsere kalte Verständigkeit und Gleichgültigkeit nicht gar so sehr zu grämen. Ist Ihnen noch nichts von Bemühungen bekannt geworden, die darauf abzielen, die soziale Lage der deutschen Orchestermusiker zu verbessern? Schade! Der Bewegung könnte in einem einflußreichen Manne wie Sie ein energischer Förderer erstehen!

Allerdings übte man vordem gute Werke in größerer Behaglichkeit, im Schlafrock, im Hexameter-Stil von „Herrmann und Dorothea“. Das gab anmutende Bilder, die wir jetzt entbehren. Denn wir haben in diesen unseren Tagen keine Zeit mehr dazu, charitative Handlungen in den Rahmen stimmungsvoller Familien-Intérieurs zu fassen. Unser Herz mußte notgedrungen eine andere Toilette machen. Aber es lebt noch und schlägt ganz normal.

* * *

Schlägt auch in rechtem Takt für die Wiener Großmeister und für die anderen Heroen der Musik, trotzdem wir, die Entwicklungsfreudigen — das abgenutzte Wort Fortschrittler geb' ich Ihnen gern preis — uns ganz als Moderne fühlen. Nein: weil wir uns ganz als Moderne fühlen. Wir Kinder unserer Zeit bewundern und ehren einen Mozart, einen Beethoven als grandiose Bewegungsfaktoren, als ungeheure treibende Kräfte im Weltganzen — im Gegensatz zu einer Vergangenheit, die sie als hieratisch streng modellierte, in ängstlich abgeschlossenem Tempelbezirk thronende Götter feierte. Wir fühlen deutlicher, wie beim ewigen Kreislauf der Natur das Blut jener Gewaltigen in den Schaffenden der Gegenwart zirkuliert. Auch in den waghalsigsten. Ungeachtet der zunehmenden zeitlichen Entfernung, ungeachtet uns wesensfremder formaler Eigentümlichkeiten des Rococo und des Empire sind sie uns dadurch, ich möchte sagen menschlich näher gerückt. Auch dieser Umstand, nicht nur das durch soziale Verschiebungen sich ergebende Anwachsen des kunsthungrigen Publikums, bewirkt, daß für die Pflege dessen, was in ihren Werken ewig, unvergänglich ist, heute zehnmal so viel geschieht als in den Jahren 1850—70. Konnten Liszt und Bülow erst einer verhältnismäßig beschränkten Anzahl von Hörern offenbaren, wie Beethoven aussah, ehe ihn die Leipziger mit Biedermeierfirnis und Syrup anstrichen, so vermitteln wir heute den Ur-, den Bülow-Beethoven Tausenden und Abertausenden bei durchschnittlich sehr achtbarer Ausführung für wenige Pfennige. Wobei es, die Dinge im Großen gesehen, wirklich nicht von Belang ist, ob man hier und da ein Horn oder ein Fagott mehr oder weniger mitblasen läßt. Dirigenten dieser Veranstaltungen sind fast ausnahmslos die ††† Modernen. Ist es ein Zeichen von heilloser Impietät, von geminderter Wertschätzung, wenn wir heute Beethoven und Schiller erfolgreich ins Volk tragen? Fast geschieht an einigen Orten des Guten schon zu viel: das In-sich-Aufnehmen einer „Eroica“ kann kein Alltagserlebnis sein. Früher waren es allein Joachim und seine Genossen, die uns die „letzten Quartette“ des großen Einsamen in vollem Ausschöpfen ihres geistigen Gehaltes vorzuführen wußten. Heute lösen auch die „Böhmen“, die „Brüsseler“, die „Münchner“ und andere vortreffliche Künstler die gleiche riesenschwere Aufgabe in sehr würdiger Weise — und alle finden ihre Hörer. Ebenso sieht es mit der öffentlichen Wiedergabe der Beethovenschen Klaviersonaten im Ganzen heute eher besser aus wie ehedem. Nicht zum wenigsten wird man den „früheren“, denen der ersten Periode, jetzt mehr gerecht: auch was diese betrifft, kann ich mich Ihren

bezüglichen Aeußerungen zu meinem Bedauern nicht anschließen. Lebhaft entsinne ich mich noch der Zeit, da Bülow der Einzige war, der die erste F moll-Sonate, die in Es dur (op. 7), die in As dur mit dem Trauermarsch aus einem Gusse hinstellte. Heute besitzen wir in d'Albert und Lamond zwei Beethoven-Interpreten ersten Ranges. Und selbst in jeder mittleren deutschen Musikstadt finden wir einige Pianisten, die in allen Treuen und meist auch mit anerkennenswertem Gelingen bestrebt sind, die Absichten des Meisters zu verwirklichen. Stümper, Fexe und Akrobaten haben sich Anno 1850 just so breit gemacht wie sie es heute tun. Aber ich denke mit Ihnen mich darin einig zu wissen, daß wir Tastenathleten wie Rosenthal, Hambourg, Godowsky, oder lady-killers wie Paderewski doch ganz gewiß nicht als Vertreter modernen Geistes betrachten. Muß ich endlich noch ausführlich nachweisen, daß die »Missa solemnis« nie zuvor, auch nicht unter der hingebenden Leitung Carl Riedels, ein derart bis ins kleinste gewissenhaftes Studium erfuhr wie jetzt unter der Führung von Siegfried Ochs?

Insgleichen darf ich wohl darauf hindeuten, daß gemäß den Bestrebungen, die meine Freunde und ich unter der Bezeichnung „Konzertreform" zusammenfassen, die Namen Haydn, Mozart, Beethoven heute beinahe durchgängig in einer ihnen mit Takt und Geschmack angepaßten Umgebung auf den Programmen erscheinen. Auch ein Erfolg der verruchten Moderne — die gleichfalls dafür sorgt, daß eine nach Möglichkeit kurze Vortragsordnung aufgestellt, also die Eindrucksgewalt einer Beethovenschen Symphonie, als des Hauptstückes des Abends, durch ausgedehnte Beigaben nicht zu sehr abgeschwächt werde. Auf den Konzertzetteln der Lisztschen Epoche steht noch die Rigoletto-Phantasie neben der „Appassionata". Und wenn ich noch eine Kleinigkeit aus meinem bescheidenen Arbeitsgebiet als Beweismittel heranziehen darf: ich lege großen Wert darauf, in meiner Münchner Musikalischen Volksbibliothek den Besuchern alles „Heutig-Zukünftlerische" tunlichst vollständig vorlegen zu können. Aber ebenso ist es mein Stolz, daß die Sonaten Beethovens in allen Ausgaben, in je sieben bis acht Exemplaren vertreten sind — was mir noch lange nicht genügt. Schade, daß der Bestand des Instituts einstweilen noch so wenig Kompositionen von Draeseke aufweist! Aber das soll kein Wink mit dem Zaunpfahl sein.

In summa: wenn die Klassiker heute vom Hades zurückkehren und unter uns wandeln könnten, hätten sie schwerlich Grund, uns Moderne pietätlos zu schelten. Sie sprechen immer von „Zerstörungslust", werter Herr Hofrat. Wie nennt sich denn der Herostrat der Symphonik, der an Haydn Hand angelegt, seine Partituren auf der Brühlschen Terrasse oder der Schönbrunner Gloriette öffentlich verbrannt hat? Welche Komposition Mozarts ist dadurch vernichtet worden, daß Strauß seinen „Don Quixote", Konrad Ansorge seine Gesänge schrieb? Ich kenne nicht wenige enthusiastische Verehrer der Straußischen Werke, die Mozartische Streichquartette mit tief innerlichem Wohlbehagen anhören — natürlich nicht alle diese Kompositionen, sondern die, in denen Mozart aus der Fülle einer begnadeten, schöpferischen Persönlichkeit spricht. Doch sie lieben und verehren den Geist, die Seele, nicht die Hülle, die Sonatenform. Fraglos ist doch bereits vor Mozart unendlich viel herrliche Musik entstanden; indessen vermag ich mich nicht zu entsinnen, irgendwo gelesen zu haben, daß Mozart Früheres zerstört hätte, wasmaßen er seine Gedanken in andere Formen kleidete als die Meister des 16. und 17. Jahrhunderts.

Heute, nach dem Ablauf eines weiteren musikgesättigten Säkulums, stehen wir ungefähr in der richtigen Distanz zu Mozart, um zu fühlen, zu ermessen, was in seinem Werk Zeitlichkeits-, was in ihm Ewigkeitswerte sind. Dagegen haben wir trotz aller Beethoven-Pflege und -Forschung immer noch nicht die vollkommene Freiheit des Blickes, um die Gesamterscheinung dieses Unsterblichen mit ihrer ganz einzigartigen Mischung von idealem Pathos, Realismus und Humor in Allem und Jedem zu verstehen. Denn sie wurzelt in einem Uebergangszeitalter, in einer Umwälzungsperiode, deren Nachwehen noch fortdauern. Von Wagner gar nicht zu reden, dessen versengende Energie wir so greifbar nah spüren, daß es uns den Atem versetzt. Und da wollen wir über Wandlungen, Strömungen ein Endurteil abgeben, in deren Mitte wir selbst ringen und kämpfen?

Sollten wir, wie ich hoffe, uns im Jahre 2007 auf der gleichen Asphodeloswiese begegnen, so können wir ja noch einmal in freundlicher Zwiesprach unsere Ansichten über das Kunstschaffen der Zeit austauschen, die wir heute Gegenwart nennen. Vermutlich wird es uns alsdann mit dem bleibenden Ertrag dieser Periode ganz ähnlich gehen wie mit dem irgendwelcher anderen. Wir dürften uns dahin einigen, daß so Manches abgewelkt ist, uns nichts mehr sagt, während Anderes nach wie vor zu unserer Phantasie und Empfindung sprechen wird. Ganz gleich, ob symphonische Dichtungen, ob Musikdramen mit fester oder mehr lockerer Leitmotivstruktur, ob sonst ein enger oder weiter gezogenes Formschema in Rede steht.

* * *

Vorläufig verdammen Sie unsere Epoche noch in Bausch und Bogen, hochgeschätzter Herr Hofrat, während Ihnen die Vergangenheit in einem wunderfein abgestimmten rosigen Lichte erscheint. Den Unterschied zwischen Einst und Jetzt stellen Sie so dar, daß man früher „um Prinzipien kämpfte, heutzutage sich aber vergeblich umsieht nach den leitenden Gedanken, durch die die vorhandene Wirrnis zu erklären wäre". Hier stock' ich schon. Ich schaue rechts, ich schaue links: ich gewahre wirklich keine Wirrnis. Ich sehe eine stattliche Anzahl von Tonsetzern fleißig Notenköpfe schreiben. Die einen von der Natur freigebig, die anderen mit berechneter Sparsamkeit, die dritten stiefmütterlich ausgestattet. Diese um neue Eroberungen auf dem unendlichen Gebiete der Kunst froh, jene mehr anlehnungsbedürftig, jene Gewohnheits-, Kathederkomponisten, oder wie man sie sonst nennen mag. Einflüsse von Meistern, die mit dem Unsterblichkeitsorden erster, zweiter, dritter Klasse in die Ewigkeit eingingen, kreuzen sich untereinander; Wechselströmungen zwischen Dichtung, Malerei und Musik sorgen für Auffrischung und Bewegung. All' das war seit Jahrhunderten nicht anders; all' das ergibt für mich ein lustiges, lebenerfülltes, buntes, aber durchaus nicht konfuses Bild. Man muß nur nicht als Schaffender mitten im Getriebe stecken: dann hat man eine leidlich klare Uebersicht. Und empfindet gar kein Bedürfnis nach „leitenden Gedanken", abschachtelnder Systematik oder dergleichen. Schon die Leitfäden seh' ich nicht gern, die mir zu einer amtlich geaichten Erkenntnis des Einzelkunstwerks verhelfen wollen; es verrät einen starken Hang zur Allerwelts-Bevormundung, wenn man sich an erwachsene Musiker und Musikfreunde herandrängt, um ihnen die Kunst mittels Tropffläschchen und Teelöffel einzugeben. Nun gar ein Leitgedankenführer durch die gesamte moderne Tonkunst! Entsetzliche Idee! Und ein unmögliches Unternehmen. Denn das Musikleben ist doch kein in Schweinsleder gebundenes Bibliotheksobjekt, sondern etwas, das in jeder Sekunde neue Triebe, neue Formungen und Organismen zeigt. Ich sehe tausend Künstler, die für sich, für ihre Werke einen Platz an der Sonne erobern oder wahren wollen. Weiter nichts. Dabei drängt der Huber den Müller gelegentlich ein paar Spannen zurück. Willkürlich, unwillkürlich. Auch das hat sich eh und je so verhalten.

Im Wesentlichen auch in der Zeit, in der Wagner, Berlioz, Liszt sich durchzusetzen suchten. Ausdrücklich betone ich: sich durchsetzen. Denn wenn ich heute die Akten der großen Kriegsjahre geruhig nachlese, so will es mich bedünken, als ob auch damals nicht sowohl für Prinzipien gekämpft wurde, als vielmehr für Werke. Für den „Lohengrin", für die „Faust-Symphonie". Das Prinzipien-Feldgeschrei, das war nur die Begleiterscheinung, der obligate Schlachtenlärm. Mit den Hieben, die ausgeteilt, mit den Kugeln, die verschossen wurden, wollte man für ganz bestimmte Kompositionen Platz schaffen. Wenn die Musiker zu Felde zogen — Wagner, Liszt, Bülow, Draeseke, Cornelius, Raff — dann geschah das fast immer für etwas Konkretes. Unterschiede bestanden gemeiniglich nur darin, daß hier die Absicht ein-, dort dreimal unterstrichen wurde, und daß Wagner mit dem großartigen Egoismus des weltumwandelnden Genies bei-

nahe ausschließlich für seine Schöpfungen, seine Pläne eintrat, während Liszt in der Sorge für die Ausbreitung und Pflege der Wagnerischen Dramen aufging und es den Jüngeren des engeren Kreises überließ, für seine symphonischen Dichtungen oder kirchlichen Kompositionen eine Lanze zu brechen. Auch die Berlioz-Propaganda wurde von den Musikern auf den Endzweck zugeschnitten, nicht Grundsätze oder Theorien, sondern fertig vorliegende Partituren in den Konzertsaal oder ins Theater zu bringen.

Neben den Musikern, genauer gesprochen, hinter ihnen und in guter Deckung erschienen aber noch andere Leute auf den Schlachtfeldern, die weder komponieren noch dirigieren noch als Künstler ein Instrument meistern noch auch immer mit richtigem Takt die nicht unwichtige Nebenrolle des verständnisvollen Zuhörers ausfüllen konnten. Das waren die Herren Brendel, Pohl, Nohl e tutti quanti. Hochachtbare, grundehrliche Leute, aber keineswegs Lieblinge Apolls, nicht sonderlich gedankenreiche Kritiker, zum Teil sogar Hegelianer, und geschwollene, ziemlich uninteressante Stilisten. Diese erhoben das Prinzipienrasseln zum Prinzip. Pohl als geborener Pleißenstädtler, die Anderen als dem Leipzigertum wahlverwandte Naturen. Jeder tat, sich wacker mühend, sein Bestes; doch ob sie die von ihnen vertretene Sache wirklich förderten? Die Werke, auf die es ankam, hätten sich auch ohne sie ins Freie gekämpft — nohlens, pohlens, wie Bülow in Stunden guter Laune zu sagen pflegte. Aber je mehr die Braven schrieben und sprachen, um so mehr bildeten sie sich ein, sie seien für das Gedeihen der Zukunftsmusik unentbehrlich. Auch das ergab eine Konfusion in der Kritik.

Hinwiederum war es damals auch den Konservativen letzten Endes nicht um Prinzipien, sondern um Schumann oder Mendelssohn, um die Gewandhäusler minderer Ordnung und ihr Wohlergehen, sodann ergänzungsweise um einen möglichst vermuckerten Händel oder Mozart zu tun. Menschen hüben, Menschen drüben!

Sieht man die Prinzipien-Gymnastik, die rhetorisch-kritische Vernichtung „feindlicher", die mit warmem, sonorem Brustton vorgetragene Verhimmelung „sympathischer" Theorien, sieht man die Richtungspolemik und das kritische Scheibenschießen überhaupt als etwas Wünschenswertes an — ich für meine Ueberzeugung bin Bismarckianer, Herr Hofrat — so muß man sagen, daß die literarische Garde Wagners und Liszts durchaus nicht auf der Höhe ihrer Aufgaben stand. Denken wir dagegen an die kritisch tätigen Pariser Parteigänger Glucks! Auch sie konnten ja den „Orpheus", die „Iphigenie in Aulis" nicht um einen Centimeter über ihre natürliche Größe hinaus erhöhen. Aber es waren doch Persönlichkeiten unter ihnen. Ludwig Rellstab schrieb in der Berliner Glanzzeit Spontinis und der Milder-Hauptmann unvergleichlich Zutreffenderes über Wahrscheinlichkeit der Handlung und Wahrhaftigkeit des Ausdrucks im Bereich der lyrischen Gesangsbühne, als einige Jahrzehnte später die Herren Brendel, Pohl und Nohl. Und Heinrich Heine hat, noch ehe der „Holländer" die Bühne beschritt, Meyerbeer und die „Große Pariser Oper" mit ein paar genialen Federstrichen mehr in die Enge getrieben und schonungsloser zusammengehauen als alle Anderen, die hinterher mit wuchtigem Pathos gegen den Komponisten des „Robert" losdonnerten — auch als Wagner und Schumann. Anderenteils ist — das werden Sie fraglos zugeben, Herr Hofrat — die literarisch-musikalische Kritik unserer Tage im Großen und Ganzen denn doch erheblich besser beschlagen als die der Generation von 1850 und 1860. Sogar die Aufgabe, zugleich sachlich, in gemeinverständlichem Deutsch und ohne den Leser systematisch zu Tode zu langweilen über Musik zu schreiben, wird gegenwärtig gar nicht so selten bezwungen. Ueber die dilettantische Phraseologie eines Richard Pohl ist man denn doch ein ganzes Stück hinaus. Unsere Fehler haben wir ja alle. Wenn es aber unter den schaffenden Künstlern keine Engel gibt: warum sollen die Kritiker unfehlbare Wesen von seraphischer Vollendung sein? Gerade das jedoch, was in der heutigen Kritik noch als rückständig auffällt, ist der Brendelschen Musikgeschichte und Aehnlichem zur Last zu legen: die Neigung zu unfruchtbarem Prinzipiendreschen. Wir halten uns immer noch zu viel an den spekulierenden Wagner, an den, der das herrliche Vorrecht, ein Deutscher zu sein, mit zehn von großartiger, schier übermenschlicher Gedankenarbeit erfüllten Bänden Theorie bezahlte. Wir haben uns immer noch nicht genügend deutlich gemacht, daß der Meister an sein gesamtes Theoretisieren vergaß, sobald er Gestalten bildete, sobald er auf der Bühne stand. Er „sang wie er mußte", nicht wie er wollte, und so inszenierte er auch. Keinen geringen Nutzen würde es bringen, wenn man einmal „Oper und Drama" zuzüglich Lessings „Hamburgischer Dramaturgie" und Schillers Abhandlung über die Schaubühne als moralische Anstalt auf zehn Jahre unter Schloß und Riegel legen könnte. Nichts schränkt die Konfusion so sachgemäß ein, wie der heilsame Zwang, selbständig denken zu müssen.

Nochmals betone ich: die Musiker, die in den gewaltigen Kampfjahren zur Feder griffen, traten für Werke ein. Nur einiges von dem, was sie damals schrieben, wird als bedeutsames literarisches Dokument jener Tage für die Nachwelt dauernden Wert behalten. In erster Linie: eine Anzahl von Aufsätzen Hans v. Bülows.

* * *

Ich kann mir nicht helfen: es drängt mich gegenwärtig von Neuem dazu, den Namen Bülow nach Kräften in den Vordergrund zu rücken. Wenn's auch Verschiedenen unlieb sein sollte. Es gibt so Viele, die sich nicht gern daran erinnern lassen, daß sie Jemandem verschuldet sind. Auch dafür bin ich Ihnen dankbar, Herr Hofrat, daß Sie mir wieder einmal dazu Gelegenheit geben.

Sie schreiben: „Mit .... Brahms ..... war auch eine Anzahl von Zukunftsmusikern in nähere Berührung gekommen, die sich für seine Werke sehr erwärmten, an deren konservativer Haltung keinen Anstoß nahmen, ihre eigne Sache aber, ohne daß es ihnen vielleicht zum Bewußtsein gekommen, aufs Verhängnisvollste gefährdeten. Wunderbarerweise fügte sich auch die Kritik in diesen Zustand, und als dann das Publikum ebenfalls anfing, die Neudeutschen und die Brahms-Anhänger zu vermengen und unter dem selben Gesichtspunkt zu betrachten, war natürlich die Konfusion, die noch jetzt in der Tonkunst herrscht, schon damals (etwa um 1880) auf eine recht ansehnliche Höhe gestiegen. Oder soll man es nicht als Konfusion bezeichnen, wenn eine Partei, die im Wesentlichen alles von ihr Verfochtene durchgesetzt hat, mit dem von der Gegenpartei aufgestellten Meister gemeinsame Sache macht und weder Kritik noch Publikum die betreffenden Werke mehr auseinander zu halten vermögen?"

Haben Sie mit diesen Ausführungen vornehmlich auf Bülow gezielt? Ich kenne eine ziemliche Anzahl Musiker, die sich über den Inhalt dieser Ihrer Zeilen tagelang den Kopf zerbrachen, und zwar mit negativem Erfolge, so daß sie, wie man zu sagen pflegt, konfus wurden. Es drängt sich mir die Empfindung auf, ich vermöchte ein wenig zur Aufhellung dieser Konfusion beizutragen, wenn ich mich im Zusammenfassen von Eindrücken, die ich während einer erklecklichen Reihe von Jahren gewann, mich über das Verhältnis von Bülow zu Brahms rückhaltlos ausspräche.

Man kann den Inhalt der letzten zwanzig Lebensjahre Bülows nur verstehen, wenn man sich stets vergegenwärtigt, daß ihn das tragische Ereignis seines Daseins ein für allemal aus seiner Bahn warf. Was ihm nur immer in rastloser Tätigkeit bis zur Höhe seiner Mannesreife zu erreichen beschieden war, das hätte in der Durchführung einer Alles vereinigenden Aufgabe seinen krönenden Abschluß gefunden: durch sein unübertroffenes, unübertreffliches Meisterdirigententum, durch das, was ihn seit den ersten Weimarer Zeiten an Wagner und was Wagner an ihn band, wäre Bülow berufen gewesen, der Bayreuther Dirigent zu werden. Da griff das Schicksal ein. Wagner und Bülow konnten sich nicht mehr begegnen. Wagner starb. Im gemeinsamen Anstreben höchster künstlerischer Ziele hätten sich Bülow und die Herrin des Festspielhauses als

hoch- und großgesinnte Ausnahmenaturen die Hand reichen können. Die Getreuen des Hauses Wahnfried und die alten, bewährten Helfer am Werk würden das neu besiegelte ideale Einvernehmen in schicklicher Zurückhaltung geehrt haben. Aber wem man ein taktvolles Beiseitetreten, eine delikate Haltung in einer ungewöhnlichen Situation nicht zuzutrauen hatte, das war der Bayreuther Troß: die Wichtigtuer mit der mehrzackigen Krone oder der Couponscheere im Wappen, und die dilettierenden Reporter — — Vehikel, die man nicht zu entbehren im Stande war, da das deutsche Volk, für das Wagner sein Werk geschaffen hatte, einstweilen immer noch den Amerikanern den Vortritt ließ.

So gebar das erste tragische Moment das weitere, daß ein Genie der Reproduktion wie Bülow sich fernerhin auf die Lösung von Surrogat-Aufgaben angewiesen sah. Die beste Gegenwart blieb ihm verschlossen; eine zweite Wagner-Liszt-Aera aus dem Boden zu stampfen vermochte er nicht: da mußte ein retrospektives Element in sein Wirken mit hineinkommen. Und doch arbeitete er, Früheres neu belebend, wieder der Zukunft vor. Denn, indem er mit seinen Meiningern, seinen Berliner Philharmonikern, seinen Hamburgern die moderne, für alle Kapellmeister, die neben ihm wirkten und nach ihm auftraten, vorbildliche Orchesterdisziplin begründete, indem er mit tausend Beispielen offenbarte, was aus einem Orchesterkörper herauszuholen sei, hat er neue Entwicklungen vorbereitet. Der Klangsinn eines Richard Strauß wurde in Meiningen befruchtet. Also das Meininger, das Berliner Institut waren da: was ließ sich mit ihnen studieren? Die Werke der Klassiker, der Romantiker, Berlioz, Liszt, die Vorspiele zu den Wagnerischen Dramen. Das befriedigte den feurigen Beethoven-Apostel, den alten Weimaraner, den Historiker. Nun wollte jedoch auch der Mensch Bülow sein Teil, wollte, seinem »character indelebilis« gemäß helfen, wohl tun, dienen. Gab es Jemand, der zurückgesetzt schien, der auf sein Recht wartete? Denn das war Bülows tägliche Frage. O ja, es gab unter Anderem Johannes Brahms. Als Jüngling von Schumann mit Enthusiasmus aufgenommen, mußte er, zum Symphoniker herangereift, es erleben, daß die Schumannianer schöne Worte und herzinnige Händedrücke, aber seltener fähige Kapellmeister und tüchtige Orchester für ihn übrig hatten. Bülow legte also die Brahmsischen Orchesterpartituren auf sein Pult, hauptsächlich um dem rückschauenden Propheten Johannes Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, der dazumal unterschätzt wurde, wie er heute überschätzt wird. Ein wenig auch, um die Schumannianer zu ärgern, indem er ihnen zeigte, daß er mit „ihrem Brahms" denn doch mehr anzufangen verstünde als sie. Haben Sie einmal eine Brahmsische Symphonie unter Leitung eines Schumannianers gehört, Herr Hofrat? Wenn nicht, möcht' ich's Ihnen auch für die Folge nicht wünschen. Grau in Schwarz. Bülow schlug die C moll-, die F dur-Symphonie auf. Alles sehr gediegen, sehr vornehm, sehr klar und klug gefügt: Respekt erweckende, schwerwiegende Arbeit eines ganzen Mannes. Aber es klang nicht. Da wurde Bülows Ehrgeiz rege, es dennoch klingen zu lassen. Es geschah das Wunderbare: er goß seine eigene blühende Orchesterphantasie über das Werk von Brahms aus, und selbst ein so sprödes Stück wie das Doppelkonzert für Violine und Cello gewann unter seinem Stabe Farbe und Glanz. Es klang, so lange Bülow am Leben blieb. Dann erschien es mit einem Male wieder matt und stumpf. Erst ganz neuerdings gewinnt es unvermutet noch einen frischeren koloristischen Reiz, da Felix Weingartner etwas von seinem warmblütigen österreichischen Temperament einströmen läßt. Ganz gewiß nicht, um die Straußianer zu ärgern. Beileibe nicht.

Ich muß mich kurz fassen. Sicherlich wandte Bülow viel an Brahms. Doch über Brahms hat er nicht eine Sekunde Wagners vergessen. Brahms war ihm Beschäftigung, Wagner Herzenssache. Wie oft habe ich ihn nicht aufs Podium steigen sehen, um die „Tragische Ouvertüre" — und um das Tristan-Vorspiel zu dirigieren. Im ersteren Fall immer mit dem gesammelten Ernst, mit dem ein ehrenfester Charakter an seine Pflicht geht. Im zweiten nie ohne ein freudiges Aufblitzen seines Auges. Brahms, der ein sehr feines Gefühl für Imponderabilien hatte, spürte das doch heraus. Denn so viel er Bülow verdankte, er legte es nie darauf an, sich zu „revanchieren" — wie wir in der bürgerlichen Umgangssprache sagen würden. Man nannte das dann: die keusche Verschlossenheit der Brahmsischen Seele. Beiläufig bemerkt: Brahms war ein warmer Verehrer Wagners — ich berufe mich auf das vollgültige Zeugnis Victor Widmanns. Was von Zeit zu Zeit in Erinnerung zu bringen recht dienlich ist. Die Brahmsianer haben eben ihren beschränkten Cliquenhorizont — wie alle anderen J-Aner gleichfalls.

Davon, daß in Bülowschen Kreisen oder anderweitig von Kritik und Publikum „Neudeutsche und Brahms-Anhänger vermengt und unter dem selben Gesichtspunkt betrachtet worden wären", hab' ich nie und nimmer etwas gehört. Gütiger Himmel: selbst mit Elephantenohren ausgestattete Leute, selbst Hottentotten müßten doch wohl brahmsisch und lisztisch skizzierte und gefärbte Werke auseinanderzuhalten fähig sein! Erzählt Ihnen aber noch einmal Jemand das Gegenteil, und bringen Sie es nicht übers Herz, gegen ihn unliebenswürdig zu sein, so schicken Sie ihn, bitte, zu mir . . .

Nun aber noch ein letztes Wort zum „Fall Bülow" in diesem Zusammenhange. Bülow hat auch für den jungen Richard Strauß Bresche geschlagen. Er deckte ihn nicht nur mit seinem Schild, als der wagemutige Münchner sich seinen Boden noch Zoll für Zoll erobern mußte; er half auch beträchtlich dazu mit, daß Strauß in Eugen Spitzweg ein edelherziger, opferfähiger Verleger zur Seite trat. Nichts Geringes: den ersten Verleger findet man noch schwerer als das erste Publikum. Dies und Anderes tat Bülow für Strauß, obwohl ihm Manches in den Kompositionen des Jungmeisters gar nicht behagte. Denn das war allerdings den Musikern aus der von Ihnen so hoch gerühmten Periode zu eigen, das war das Kennzeichen Liszts wie Bülows, daß sie für alles eintraten, in dem Kraft sich rührte und Keime sich regten — ganz gleich, ob es ihrem eigenen Wesen homogen war oder nicht. Sie sehen, daß ich der guten alten Zeit Gerechtigkeit widerfahren lasse, wo ich's nur irgend kann, Herr Hofrat!

* * *

Wir sind bei Strauß. Beim urewigen Problem des künstlerischen Schaffens.

Wie jedes Kunstwerk, so kann auch das musikalische, als sonderlich feine Kulturblüte, nur der Eigenart **der** Zeit entsprießen, in der es entsteht. Die Gemütswerte, die es birgt, kristallisieren sich aus dem Seelenleben **der** Gegenwart heraus, die mit ihren Anschauungen, Kämpfen, Triumphen und Nöten die Hauptnährquelle für die Phantasie des Komponisten ist. Für ihn, wie für den zeitgenössischen Dichter und Maler sprechen Olymp und klassischer Orient, altes und neues Testament, Geschichte und romantisch verklärte Vergangenheit, so sehr sie ihn auch mit all' ihrem Großen und Wunderwürdigen geistig nähren und beeinflussen mögen, doch nur in zweiter Linie mit. Ein Mann wie Richard Strauß entwächst der Epoche und wächst mit der Epoche, in der sich Deutschland zum Industriestaat umformt und zum meerbeherrschenden Weltreich entwickelt.

Nun hat naturgemäß für jeden, der Kunst in sich aufnimmt oder auch als Schaffender umbildet und weitergibt, die Gemütssprache der Jahre einen besonders traulichen Klang, in der er zuerst dem Leben selbständig gegenüber trat und sich seine Ideale bildete. Sie macht seinen besten Daseinsinhalt aus. Während aber die Zeit unbarmherzig weiter schreitet, brauchen wir uns auf. Mit anfänglich leise, dann stärker ermattenden Kräften sehen wir uns allmählich einer Welt gegenüber, in der nicht nur die Dekoration, sondern auch der Inhalt des Lebens wechseln mußten, in der eine Generation sich rührt und wirkt, die sich **ihre** Ziele setzt, mit dem gleichen Fug, mit dem wir uns die unserigen setzten. Es will demgemäß schon eine erhebliche Anstrengung, damit wir die Sprache derer, die das Recht der Aufstrebenden heischen, selbst nur äußerlich begreifen. Es will dazu noch ein hingebungsvolles Werben,

um die Seele dessen, dem die Zukunft gehört, zu verstehen, um seinen Herzschlag belauschen zu können — ein Werben der Selbstlosen, Entsagenden. Mit einem Wort: alles kommt darauf an, ob wir die Kraft in uns aufbringen, uns mit den Werdenden neu zu entwickeln. Das ist die Deutung der Sage vom Jungbrunnen.

Geht uns hingegen in dieser oder jener Beziehung die Fähigkeit ab, mit der Jugend jung zu bleiben, so sind wir nur zu rasch bereit, die fernen Horizonten Zugewendeten, vorwärts Eilenden mit dem Vorwurf zu belasten, sie revolutionierten, womöglich zwecklos in die Luft hinein — während wir natürlich davon überzeugt sind, daß wir seinerzeit als staatserhaltende Faktoren mit Bedacht, in verständiger Anknüpfung an Gegebenes reformiert hätten. Nicht doch: um der Revolution willen hat noch Niemand revolutioniert. Weder in der Politik, noch in der Kunst. Man wollte stets etwas. Wollte es jeweilig unbewußt. Wie denn eben der Künstler gar Vieles und Mannigfaches intuitiv, durch Inspiration ergreift, und sich im Zwange einer Idee, die von seinem ganzen Sein Besitz nahm, neue Ausdrucksmittel zurüstet. Mit denen er aber lediglich Vorhandenes, vor ihm Gegebenes weiterbildet. Nur daß uns, die wir als Nichtschaffende oder Schaffende von andersartiger Organisation ihm nicht so schnell zu folgen vermögen, nicht Weniges gewaltsam, also revolutionär erscheint, das eine oder einige Generationen später sich als historisch wohlgewachsen darstellt. Heute gewahren auch minder Musikalische, wie sich zu Wagners Architektur, Harmonik, Instrumentierung, die uns in unserer Jugend hinlänglich revolutionär erschienen, überall wohlgefügte geschichtliche Brücken spannen. Ebenso zu Liszts symphonischen Dichtungen: Sie haben uns ja selbst bündig und schlagend nachgewiesen, wie Liszt nicht nur in der Harmonik, sondern auch in der Formgebung auf Schubertischen Grundlagen weiterbaute. Wenn wir hochmoderne Kompositionen nicht etwa im Zwange der Tagesberichterstattung oder im Zorn des durch unliebsame persönliche Erfahrungen Verärgerten summarisch abtun, wenn wir sie so eingehend und liebevoll zu betrachten suchen, wie der junge Schumann und wie Bülow die ihnen vorgelegten Nova durchnahmen, so werden wir bei einem ansehnlichen Teile schon zu erkennen vermögen, wie hier Berliozische, dort Wagnerische Einflüsse fortwirken, dort beide sich vereinigen, dort Wagnerische und Brahmsische Anregungen ineinanderspielen — wie bei Schillings —, dort Lisztische und Brahmsische sich begegnen — wie bei Reger. Ist das ein Unglück? Führt das zu Konfusion? Nur im eigentlichen Sinne des Wortes, nämlich zur „Zusammenschmelzung". Sind nicht ehemals viel heterogenere Potenzen in einem Gemeinsamen aufgegangen? Siehe Händel! Es schlägt ja nicht immer gut aus, wenn ein Deutscher eine Italienerin heiratet, aber mitunter erkennt man doch „an den Kinden", daß sich auch auf diesem etwas ungewöhnlichen Wege ein rechtes Elternpaar zusammenfinden kann.

Die Schulgrammatiken sind schlimm, aber die Richtungsgrammatiken noch viel schlimmer. Weil ich vorwiegend in einem Zirkel lebe, ihm auch wohl viel schulde, deshalb dürfte ich mich von Niemandem anregen lassen, der außerhalb dieses Zirkels steht? „Ein edler Mensch kann einem engen Kreise nicht seine Bildung danken," heißt es im „Tasso". Auch setzt die Natur keine Eunuchen in die Welt. Alles, was lebt, was gelebt hat, wirkt fort. Wenn zwei Elemente eine Verbindung eingehen, so beweist das nicht mehr und nicht minder, als daß diese Verbindung möglich ist, — daß sie, wenn man so will, im Schöpfungsplan vorgesehen war. Die Schöpfungsgeschichte, Herr Hofrat, ist nicht mit Zeile so und so viel des alten Testamentes zu Ende, sondern wird erst zum Abschluß gekommen sein, wenn alles rettungslos vergletschert ist. So wenig die Natur revolutioniert, auch wenn sie gelegentlich die Vulkane Lava speien oder Inseln aus dem Ozean hervortreten läßt, so sehr also in ihr Alles organische Entwicklung bei freilich wechselnden Produktions-Zeitmaßen ist, so wenig revolutionieren die Menschen. Auch sofern sie sich's einbilden. Auch sofern sie von großen Revolutionen sprechen.

So werden sich Spätere auch den Erzrevolutionär Strauß als eine durchaus nach logischen Naturgesetzen sich entfaltende Erscheinung in allem Einzelnen erklären können. Ich vermute etwas wie eine Synthese von Wagner, Liszt, Berlioz und — Mendelssohn. Der alte Franz Strauß, nicht nur der zartsinnigste, poetischeste aller Hornisten, sondern auch ein hervorragend gediegener Theoretiker und ein schneidiger Dirigent, war Mendelssohnianer. An irgend etwas gibt der Mensch stets zu erkennen, daß er der Sprößling seiner Familie sei. Vielleicht errichtet man Richard Strauß noch einmal ein Denkmal vor dem Leipziger Gewandhause.

* * *

Einen Anarchisten seh' ich im Komponisten des „Zarathustra" ganz und gar nicht. Eher — daß ich's nur rund heraussage — ein Stück von einem Idealisten. Wenn ein Künstler, um Ihren Ausdruck anzuwenden, sich mit Bewußtsein dem „Kultus des Häßlichen" ergibt, so wählt er, denk' ich, vor allem seine Stoffe danach. Wie beispielsweise verschiedene altniederländische Kleinmeister. Oder der Belgier Wiertz. Oder Maupassant und die Gebrüder Goncourt. Oder in gewissem Sinne auch Berlioz, der an seinem Hexensabbat, seiner Räuberorgie, seinem Höllenritt eine ganz diabolische Freude hatte. Doch an Berlioz sind wir von Jugend auf gewöhnt — was, wie Figura zeigt, in der Beurteilung einen Riesenunterschied macht. Sie kennen sicherlich das erstaunlich veristische, erstaunlich bedeutende Portrait der „Hille Bobbe" von Franz Hals im Berliner „Kaiser Friedrich-Museum". Stellen Sie sich vor, es tauchte frisch von der Staffelei weg in einer Ausstellung der Münchner oder Berliner „Sezession" auf. Ich glaube, auf Franz Hals würden Schimpfworte niederprasseln, die nicht einmal in einem Wörterbuche des Pariser Argot zu finden sind.

Man mag über den „Guntram", den „Macbeth", über „Tod und Verklärung", den „Eulenspiegel", den „Zarathustra", das „Heldenleben", den „Don Quixote" denken wie man will — auch mir gehen unter Anderem der sentimentale Schluß des „Heldenlebens" und Einiges in den „Variationen ritterlichen Charakters" nicht recht ein. Aber darüber kann doch kein Zweifel bestehen, daß es sich in all den genannten Tondichtungen um idealische Probleme handelt, die man — vom „Guntram" abgesehen — vielleicht nur in bedingtem Grade durch absolute Musik völlig zu bezwingen imstande ist, die man indessen auch beim schlimmsten Willen nicht anarchistisch zerstückeln, ins Häßliche verdrehen, kurz, auf den Kopf stellen kann. Der voreingenommenste Anti-Straußianer wird doch nicht behaupten, daß der Künstler in seinem Lebenswerk lediglich eine Galerie von Karikaturen zusammenstellen will! Ergreife ich aber einmal ein idealisches Thema, so muß ich die Verarbeitung im Wesentlichen auch unter idealen Gesichtspunkten disponieren. Der Stoff ist dann stärker als ich. Und auf meiner Palette vermag ich wohl neue, bisher ungeahnte Farbenmischungen zusammenzubrauen — wogegen ich ebensowenig als irgendwer mit Assa foetida, Strychnin oder Dynamit überhaupt malen kann. Was wir doch bedenken sollten, wenn wir die Maler zensurieren. Bleiben das gleichfalls idealische Lustspiel-Problem, die „Domestica", die, wenn ich sie recht verstehe, die Familie, wie sie's auch verdient, hier und da wohl ironisiert, aber doch als „Grundpfeiler der staatlichen Ordnung" verherrlicht. Bleiben ferner die „Feuersnot" und die „Salome". In den ehrlichen Neumünchner Stil der ersteren schmuggelte nun ja Ernst von Wolzogen zum Nachteil seines Freundes Strauß eine recht überflüssige Montmartre-Zote ein. Trotzdem hat das Stück einen starken idealen Einschlag: sonst wäre es nicht auf eine Apotheose Richard Wagners zugeschnitten worden. Wie Strauß dem Poseur Oskar Wilde gegenüber recht eigentlich zum Ton-Dichter wurde, das hab' ich kürzlich anderenorts dargelegt.* Endlich wären noch die so ziemlich aus allen Partituren unseres glücklicherweise recht frohsinnigen Anarchisten hervorblitzenden drastischen Witze in

* „Italien und der ‚Fall Salome'." Die Musik, Erstes Februarheft 1907.

Rechnung zu ziehen. Strauß liebt es nun einmal, den Philister zu verblüffen — »épater le bourgeois«, wie man an der Seine sagt. Diese etwas reichlich eingestreuten Improvisationen des Uebermutes sind in seinen Tonsätzen das, was die Baumeister Architektenscherze nennen und nach uraltem Herkommen sogar an den Außenportalen oder im Inneren von Kirchen anbringen. Knallbonbons, keine Sprengbomben. Darf der Idealist nicht lachen, nicht heiter sein? Das verbieten doch höchstens musikalische und andere Mucker.

Ich rechne Strauß mehr den Idealisten zu, Sie den Veristen. Sie schreiben: „ein Drang, den man Verismus genannt hat, ist gleichzeitig in allen Künsten zutage getreten." Mich hat die Kunstgeschichte gelehrt, daß der Verismus, dessen Stammbaum sich bis in die Mysterien des Mittelalters, wenn nicht gar bis in die bildlichen Darstellungen altorientalischer Völker zurückverfolgen läßt, nach längerer Pause im neunzehnten Jahrhundert zuerst wieder auf dem Gebiet der französischen Malerei auftauchte, dann in der ausländischen und deutschen Dichtung vorsprach und zuletzt in die Musik einzudringen versuchte. Ferner bin ich imstande, nachzuweisen, daß er nicht, wie Sie behaupten, vorweg bei der modernsten Programmmusik anklopfte, sondern bei der Oper, und zwar bei der romanischen. „Carmen", in der veristische Anläufe am frühesten zutage treten, und die teils brutalen, teils spitzfindigen Anfangsexperimente der Jungitaliener gehen dem Straußischen „Don Quixote" um eine Reihe von Jahren voraus. Endlich ist es mir allenfalls möglich, mir vorzustellen, daß man in der Programmmusik ausnahmsweise einmal eine veristische Nuance anbringe, wie das von Ihnen zitierte „Hammelgeblök" in der letztgenannten Komposition — bei welcher Stelle übrigens auch schlechthin an einen gelungenen Witz zu denken wäre, insofern der Autor symbolische, dem genus homo sapiens angehörende Schafsköpfe im Auge gehabt hätte. Aber ich verstehe absolut nicht, wie man in irgendwelcher Gattung der reinen Instrumentalmusik auch nur zwei Minuten hintereinander veristisch schreiben **kann**. Denn der Verismo ist an den gedanklich festumschriebenen Begriff, an das Wort und an die bildliche Darstellung gebunden.

* * *

Was hätte jedoch Strauß am Ende aller Dinge tun sollen, wenn es nach Ihnen gegangen wäre? Das Tristan-Vorspiel kopieren? Denn das sind Ihre ipsissima verba: „Alle neuen Resultate in klassischer Ausdrucksweise und Form zur Geltung zu bringen, wie dies auf bewundernswürdige Weise im Tristan-Vorspiel geschehen ist, wäre als eine lohnenswerte Aufgabe erschienen nicht nur für einen Einzelnen, sondern eine ganze Generation von Künstlern und wohl des Schweißes eines Edlen wert."

In aller Bescheidenheit glaub' ich, daß für die Kunst nicht viel dabei herausgekommen wäre, wenn Strauß, Schillings, Pfitzner, Klose, Hausegger, Thuille, Reger, Siegfried Wagner, Weingartner, d'Albert, Humperdinck, Mahler, Blech und noch einige Andere sich um einen großen runden Tisch gesetzt und viribus unitis, oder ein Jeder mit eigenem Fleiß und Schweiß das Tristan-Vorspiel abgeschrieben haben würden. Sie prägten das treffende Wort „Meisterbeispiele", Herr Hofrat. Meisterbeispiele beweisen aber nur für sich selbst. Die Phantasie mag sich an ihnen entzünden wie an einem bedeutenden Naturvorgange; doch sie sind in ihrem Formgerüst keine Handfertigkeitsvorlagen für Fortbildungsschüler, geschweige denn für selbständige Künstler. Wie viele Matthäus-Passionen, Jupiter-Symphonien, „Winterreisen", Coriolan-, Freischütz-, Holländer-Ouvertüren gibt es denn? Nach Adam Riese nur je eine. Das beweist zum ersten, daß alle großen Genietaten von eh und je einzig in ihrer Art geblieben sind und nicht an den Zwetschgenbäumen wachsen. Zum zweiten, daß es ein absonderliches Ansinnen an ein bescheidenes, stärkeres oder selbst bedeutendes Talent ist, es möge gefälligst aus dem linken Rockärmel eine Genieleistung schütteln, die bis an die Sterne reiche. Die Formen, die Architekturen jener Meisterbeispiele waren zugleich mit dem sie erfüllenden Inhalt entstanden, als reife Früchte besonders mächtig entwickelter Lebensbäume, als Niederschläge gewaltiger innerer Krisen. Wir wissen alle, daß die „Leiden des jungen Werthers", der „Tasso", die „Trilogie der Leidenschaft" ebenso Herzensromane Goethes wie das Goethesche Ingenium zur Voraussetzung haben. Geben Sie einem Hochbegabten die Phantasie, das Temperament, das Können, die gestaltende Logik Wagners, ferner eine harte, stürmisch bewegte Jugendzeit, die gleichen Erfolge und Enttäuschungen der früheren Manneszjahre, den grünen Hügel über dem lachenden Schweizer See — und ein Wesendonck-Erlebnis: er wird vielleicht — vielleicht etwas dem Tristan-Vorspiel Ebenbürtiges schreiben, aber doch etwas ganz Anderes. Denn er wird als Kind seiner Zeit schaffen, sich nicht auf die fünfziger Jahre des verflossenen Säkulums zurückstimmen können. Wenn Sie die Welt auf Richard Wagner festnageln wollen, was tun Sie da Anderes als die Vergangenheits-Fanatiker, die sie vordem auf Hasse, Salieri oder Mozart festzunageln wünschten?

Hand aufs Herz, Herr Hofrat: wenn Sie komponieren, denken Sie da an irgendwelches von einem älteren oder jüngeren Genius der Welt geschenktes Meisterbeispiel? Schwerlich! Sondern ein innerer Drang, ein zweites, stärkeres, geheimnisvolles Ich in Ihnen treibt Sie, sich in Tönen auszusprechen. Liegt das Werk dann vollendet vor Ihnen, dann gewahren Sie — vielleicht zu Ihrem eigenen Erstaunen —, wie das, was für Sie ein seelisches Befreiungsmoment bedeutet, sich aus sich heraus sein selbeigen Gewand gesponnen hat.

Denn glücklicherweise haben Sie mit jenem verstorbenen Münchner Tonsetzer wenig gemein, der zu mir sagte: „Bitte machen Sie mir die Freude, mich ein- und ein andermal zu besuchen. Doch nie zwischen halb zehn und zwölf; denn dann komponiere ich." Diesem Manne, der seiner Muse eine solch' straff militärische Erziehung gegeben hatte, daß sie täglich mit dem Glockenschlag halb zehn bei ihm anläutete: ihm war es wohl zuzutrauen, daß er jedesmal vor dem Beginn seines Tagewerkes sich aus dem Musterbuche das Cliché 19 oder 87 heraussuchte. Im Uebrigen mußte man den Hut tief vor ihm ziehen: er war ein Kontrapunktiker allerersten Ranges, wie Felix Draeseke und Friedrich Kiel.

* * *

Souverän beherrschen Sie die verschiedenartigsten Techniken. Die Künste strenger Setzweise haben für Sie kein Geheimnis. Insgleichen schätzt man Sie als Meister der freien Phantasie.

In Allem zu Hause, allseitig sich als Schaffender betätigend, hegen Sie dennoch einseitige Anschauungen. Sie sind, hochverehrter Herr Hofrat, kein unbefangener Richter, Sie können keiner sein. Und deshalb lehnen die Angeklagten und mit diesen die Corona der nichtkomponierenden, aber leidlich sachkundigen Hörer Ihren Spruch im vorliegenden Rechtshandel ab.

Nicht, weil Sie als Wortführer einer „Partei" heraustraten, der die Beschuldigten nicht angehören. Sondern weil Sie produzierender Künstler sind. Jedem anderen lebenden Tonsetzer würden wir es ebenfalls abstreiten, daß er die Eignung und Befugnis habe, aus den Leistungen der Gegenwart die annähernd richtige Durchschnittssumme zu ziehen, oder auch nur die Werke eines Kollegen völlig gerecht zu würdigen — ganz gleich, ob er dem Tugendbund der Königlichen Hochschule für Musik zu Berlin angehörte, oder ob er vom Satan der „Revolution" umgarnt wäre. Oder ob er gar als der Gottseibeiuns, als Richard der Andere in eigener Person sich vernehmen ließe.

Wer soll über neuere Kunst schreiben? Am besten gar keiner. Denn jedes kritische Beleuchten ernsten zeitgenössischen Produzierens ist im besten Falle verfrühte, vorweggenommene Geschichtsschreibung, also ein Widerspruch in sich. Man kann die Distanz gar nicht weit genug nehmen, wenn man Musikerportraits oder Gruppenbilder in treffsicherer Verteilung von Licht und Schatten ausführen will. Ueberhaupt ist durch Schreiben über Kunst kaum je etwas gefördert, durch Schreiben gegen Kunst allerdings nicht wenig Lebensfähiges erstickt oder doch in seiner natürlichen Entwicklungsbahn gehemmt worden.

Nun steht aber einmal der Riesenmoloch mit den schwarzen Zähnen, die ungeheure Preßmaschine dräuend vor uns, und wird wohl erst am jüngsten Tage zertrümmert werden. Man taucht alles, was fleucht und kreucht, in Tinte, und so kann man, so gern man's möchte, sich der Dichtung, der Malerei, der Musik gegenüber nicht auf eine wohlwollend neutrale Haltung beschränken. Auch wären die Poeten, die Komponisten von jeglichem Habitus die ersten, die sich beklagen würden, wenn man sie mit Gesundheitsnotizen oder farblosen, auf alle Fälle gleichmäßig passenden Lobeserhebungen abspeisen wollte. Soll und muß jedoch schlechterdings über Kunst, will sagen über Kunst der Gegenwart vor der Oeffentlichkeit gesprochen werden, so richtet der Nicht-Schaffende mit solchem Tun immer noch relativ weniger Unheil an.

Je stärker die individuell schöpferische Potenz, um so befangener das Urteil ihres Trägers über alle, die in der selben Epoche auf gleichem Gebiete wirken. Setzen Sie zwei begabte Maler vor das denkbar einfachste Motiv: ein Stückchen ansteigender Wiese mit einem Bretterzaun an der Seite. Beide werden dieses Motiv anders sehen und wiedergeben; jeder wird davon überzeugt sein, daß sein Nachbar es unrichtig anfange, die Natur überschminke, oder verkleinere, oder beschmutze, und, wie man so schön sagt, die Grenzen der Kunst überschreite. Denn keiner von beiden, mag er auch naturalistische, mag er selbst veristische Gelüste empfinden, kann die Natur, die alle Augenblick sich verändernde, so abschildern, wie sie wirklich ist; jeder Pinselstrich geht durch das Medium der Phantasie. Doch wehe dem Schaffenden, der sich nicht davon durchdrungen zeigt, daß er es sei, der der Natur ihr innerstes Geheimnis entreiße, der nicht den „Anderen" der schiefen Auffassung, der Uebertreibung oder Vernüchterung beschuldigt. Je tiefgründigere Blicke sich ihm in die schimmernde Märchenwelt des Lichtes, in das Rätselgeflecht gedanken- und farbenstrotzender Mythen, in das unterirdische Glutreich elementarer Leidenschaften bieten, um so entschiedener wird er alles ablehnen, das von dem Temperament abweicht, durch das er die Natur sieht. Er wäre nicht Er, nicht „Auch Einer", nicht „Selber Einer", nicht ein „ganzer Kerl", sofern er anders fühlte. Klassische Beispiele: Weber contra Beethoven, Beethoven contra Weber, Schumann contra Wagner. Und wäre ein Berufener seinem Wesen nach wie Titus »amor et deliciae generis humani«, der sanfteste, neidloseste der Sterblichen: er könnte dem Werk des Mitstrebenden nicht vollauf gerecht werden. Tut er es — scheinbar — dennoch, so geschieht's aus Politik, nicht aus Ueberzeugung. Ist einer mit der Anlage zu einem eminenten Kontrapunktiker auf die Welt gekommen — wie Felix Draeseke —, so werden ihm die geborenen Koloristen ganz naturgemäß gegen den Strich gehen. Noch mehr: der Kontrapunkt eines Brahms wird ihm nicht, oder nur bedingt behagen, weil er selbst, wenn er zur Natur wallfahrtet, Wipfelrauschen und Quellenrieseln in anders geführten Gegenstimmen hört als Jener. Mit die stärksten Begabungen unter denen, die heute mit der Notenfeder dichten, Hans Pfitzner und Friedrich Klose: sie erscheinen mir auch als die selbstlosesten, vornehmsten Charaktere in unserer Künstlerwelt. Aber weder an diesen noch an jenen möcht' ich die Gewissensfrage richten, wie er über das Gesamtschaffen des Anderen denke. Eine rechte Herzensfreude ist es mir, wenn sich Jemand, und gar einer, dessen Wort ins Gewicht fällt, als Bruckner-Verehrer einbekennt. Doch ich wäre nicht angenehm überrascht, wenn mir Strauß plötzlich mitteilte, daß eine heiße Liebe zu Bruckner in ihm erwacht sei. Von diesem Tage an würd' ich Mißtrauen in seine Zukunft setzen.

Felix Draeseke gilt uns als „Auch Einer". Als ein Künstler, der sein eigen Gesicht hat. Einen Charakterkopf. Herbe, strenge, von schwerem, ertragreichen, geistigen Ringen zeugende Linien; eine prächtig ausgearbeitete Stirn. Die Zahl derer ist nach wie vor recht beträchtlich, die mit mir und anderen Modernen, Modernsten und sogar „ganz Wilden" den verehrungswürdig ernsten Komponisten der »Symphonia tragica«, der „Gudrun", des h moll-Requiems in der neueren Entwicklungsgeschichte der Musik um keinen Preis missen möchten.

Just aber weil dem so ist, gab es arge Konfusion in der Kritik, als der Hofrat Felix Draeseke dem Doktor Richard Strauß die Leviten lesen wollte.

* * *

Sehr wohl weiß ich, bestverehrter Herr Hofrat, daß ich Ihnen mit meinen Betrachtungen nichts Neues sagen konnte. Oder doch nichts, das Ihnen beim Lesen meiner Zeilen nicht Vertrautes und Liebes aus früheren Tagen in die Erinnerung zurückriefe. Solche Bilder wieder zu erwecken war freilich meine Absicht. Wenn Sie sie nach Ihrem Geschmack aneinanderreihen und von einem Mittelpunkte aus beleuchten, werden Sie selbst sagen, daß unsere Periode der guten alten Zeit gegenüber, wenngleich diese die Heroenzeit des Fortschritts war, frei und selbstsicher ihr Antlitz erheben kann. Künstler sind in höherem Grade Stimmungen unterworfen als andere Menschen, und Komponisten mehr als andere Künstler. Dem wechselnden Befinden der Nerven entsprechend modulieren sie flugs aus einer Weltanschauung in die andere. Sie hatten eine Anwandlung von Pessimismus. Sobald diese vollends vorübergegangen ist, werden Sie sich wieder so jung, modern und hoffnungsfroh fühlen wie damals, als Sie bei Wagner, Liszt und Bülow ein- und ausgingen. Auf alle Fälle hat Ihre pessimistische Stunde ein gutes Ergebnis gezeitigt. Der Mahnruf, den Sie ausschickten, mußte uns veranlassen, Um- und Ueberschau zu halten, uns zu fragen, wie es denn, Alles in Allem, um das Schaffen der Gegenwart bestellt sei. Siehe da — wir waren reicher, ansehnlich reicher, als es selbst die hoffnungsfreudigsten Optimisten unter uns voraussetzten.

Alles ist nach seiner Art. Der Schwerpunkt der musikalischen Begabung des Italieners liegt nun einmal im leicht und gefällig sich rundenden Melos, im flüssigen homophonen Stil; der des Franzosen in der Verve und im bunten, vielgeschäftigen Wechsel der Rhythmik; der des Deutschen in polyphoner Gestaltungskraft, in einer jede Seelenfreude und jeden Seelenschmerz tief ausschöpfenden, unendlich reicher Kombinationen fähigen Harmonik, in einer eindringlich sinnvollen Sprachgesangsbehandlung, in einer instrumentalen Universalität. Unsere Melodik und unsere Rhythmik haben die Fehler dieser Vorzüge: selbst die Melodik Mozarts und Schuberts, selbst die Rhythmik eines Beethoven und eines Weber. Dies vorausgesetzt, bitte ich Sie, folgende, Ihnen als gewiegtem Kenner des Modernen zweifellos bis in alle Einzelheiten genau bekannten Abschnitte neuer und neuester Tonwerke noch einmal zu betrachten: die Erzählung Dietrichs und die ersten Auftritte im Kloster zu Salern aus Hans Pfitzners „Armem Heinrich" sowie den zweiten Akt seiner „Rose vom Liebesgarten" und das Nachspiel dieses musikalischen Dramas. Die große Gewitterszene und das letzte Bild aus Friedrich Kloses „Ilsebill". Das Vorspiel zum zweiten Aufzuge der „Ingwelde" und zum dritten des „Pfeifertages" von Max Schillings. Den Dialog zwischen Jochanaan und der Prinzessin mit dem sich ihm anschließenden symphonisch-tragischen Stück aus Richard Straußens „Salome". Ich appelliere an Ihre so feinfühlige musikalische Psyche wie an Ihren scharfen Kunstverstand, ich appelliere an Ihr Gerechtigkeitsgefühl und frage: ist das nicht Alles — und zwar Jedes in seiner Weise — weit über die „Talentsphäre" hinaus eigenkünstlerisch empfunden und organisch entwickelt, ist das nicht Alles meisterlich? Ist da nicht überall individuelle Thematik und wohlgefügte, übersichtliche Architektur, nicht Frische und Impuls einer selbständigen Rhythmik? Geht neben dem Geist das Herz leer aus? Sind die niemals ergrübelten, sondern stets inspirativ erfundenen neuen Tonfarben nicht als Mittel des Ausdrucks, als Faktoren im Dienst erhöhter Charakteristik verwendet? Eine Zeit, die das Alles und manches Andere schafft, wird vor der Geschichte mit Ehren bestehen. Und gibt, denk' ich, Anlaß, des Blühens, das nicht enden will, froh zu sein. Es dankbar zu begrüßen, daß die deutsche Musik, nachdem sie in gewaltigen Schöpfungsakten der Symphonie Beethovens, dem Drama Wagners das Leben gegeben hatte, nicht matt, ent-

kräftet in sich zusammensank, sondern uns wieder einen verheißungsvollen Frühling des Werdens schenkte. Von neuen Eroberungen auf dem Gebiete des musikalischen Dramas sprach ich mit besonderem Nachdruck, weil hier unsere Periode bisher wohl ihr Reifstes hervorbrachte. Doch auch unserer jungen modernen Lyrik brauchen wir uns wahrlich nicht zu schämen! Gesuchtem, Abstrusem steht da doch Gelungenes, neue Errungenschaften in sich Schließendes gegenüber. Ist ferner Strauß der Einzige, der auf dem Felde der Instrumentalmusik die Entwicklung weiter führt? Sind die Orgelkompositionen Max Regers nichts als Zeugnisse hoher technischer Virtuosität? Endlich möcht' ich wenigstens mit einigen Worten feststellen, daß wir die beiden Meister Anton Bruckner und Hugo Wolf doch immerhin zum guten Teil als nachwagnerische Potenzen ansehen und somit auch für „unsere Zeit" in Anspruch nehmen können.

Fürwahr ein schöner Besitz! Nur heißt es: sich seiner verständig erfreuen. Nicht zu sorgen braucht man sich um die Gehörlosen und Dickfelligen, um die Banausen, die Straßenbuben des berühmten Mannes, die nur vor ihm oder neben ihm her trotten und Staub aufwirbeln wollen. Hat aber Einer Musik in der Seele, ist er, was der alte Rochlitz in die schlichten, zutreffenden Worte „ein Freund der Tonkunst" faßte, dann wird er den Weg zur Bildung des Geschmacks schon finden. Und wie der, der sein Auge schulte, neben dem koloristisch Vollmächtigen das Feintönige, Zartgeäderte nicht geringer anschlägt, wie er über den üppigen großen Venezianern nicht die vornehm blassen Praeraphaeliten, über dem berauschenden Rubens nicht die energischen, mattfarbigen, oberdeutschen Konturisten der Holbein-Kreise, über Arnold Böcklin nicht Hans Thoma's vergißt, so wird auch dem, der sein Ohr zum Hören erzog, die herzliche Freude an Haydn und Mozart unverloren bleiben, so viel er auch den modernen Werken von Haltung, bedeutungsvoll neuartiger Charakteristik und stimmungskräftig berückendem Klangzauber entgegentragen mag.

Den einseitigen Hörer hat nur Einer auf dem Gewissen: der einseitige Kritiker.

* * *

Ich denke, wir haben uns zusammengefunden.

Noch wenige Monate — und der „Allgemeine Deutsche Musikverein" wird bei Ihnen in Dresden zu Gaste sein. Im Zeichen von Franz Liszt, Richard Strauß und Felix Draeseke. Auch Schillings, Pfitzner, Klose werden hoffentlich nicht fehlen. Da setzen Sie sich dann mitten in die Runde, und erzählen den aufmerksam Lauschenden allerhand Mären, wie man einst in Weimar Drachen erschlug und die Zukunft freite. Mir ist's, als ob Sie sich recht frohgemut mit der Jugend jung fühlen werden!

Unsere Tagungen sind ja eine Heerschau der streitbaren Kräfte. Als Rangältester geben Sie die Parole aus. Darf ich Ihnen eine vorschlagen?

„Herr Hofrat, wir revolutionieren!"

Ihr

Ihnen in ausgezeichneter Hochachtung ergebener

Paul Marsop.

* * *

Anm. der Red. Mit dieser Studie unseres sehr geschätzten Mitarbeiters, Herrn Dr. Paul Marsop, beendigen wir die Diskussion, die wir im Anschluß an den Artikel des Herrn Professor Felix Draeseke „Die Konfusion in der Musik" eröffneten (siehe Nr. 1 dieses Jahrgangs). Einige der meistumstrittenen modernen Werke sollen demnächst an dieser Stelle eingehend analysiert werden. Wir denken damit den Wünschen unserer Leser ebenso entgegenzukommen, wie wir hoffen, mit der Veröffentlichung des Draesekeschen Artikels und der sich daran anschließenden freien Aussprache unserer Kunst auf jeden Fall einen Dienst geleistet zu haben.

Der Septimenakkord der siebten Stufe.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

(Fortsetzung.)

2. Freie Behandlung

des $\overset{7}{\text{VII}}$ und zugleich seiner Umkehrungen.

a. Einführung.

Freier Eintritt der ursprünglichen None und gewöhnlich auch der Septime mit Sprung von unten, was häufiger ist, oder von oben. Das geeignetste Bewegungsfeld in solchen Fällen ist für die None der Sopran.



b. Auflösung.

Auch hier können die die None betreffenden Freiheiten — Verzögerung oder Umgehung der Auflösung — nur im Sopran stattfinden.



Trugfortschreitungen in Akkorde vom Stamm des IV und VI, wobei die None in einer der Mittelstimmen, selbst sogar im Baß liegen kann.



Beziffere diese Beispiele!

Ihrer milden dissonanten Wirkung wegen können $\overset{9}{\text{V}}$ und $\overset{7}{\text{VII}}$, wie auch ihre Umkehrungen, direkt miteinander verbunden werden, z. B.:

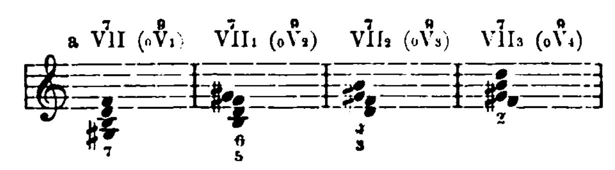


Eine Periode mit freier Behandlung der None:



Aufgabe. Komponiere Sätze und Perioden zu den gegebenen Verbindungen.

Der $\overset{7}{\text{VII}}$ in Moll.



Mit der dritten kleinen Terz über dem Leitton wird die verminderte Septime erreicht. Man kann den verminderten Septimenakkord umkehren, wie man will, sein Ausdruck ist immer derselbe; denn die übermäßige Sekunde f—gis in a moll umfaßt wie die kleine Terz anderthalb Töne, so daß also an dem Entfernungsverhältnis der Bestandteile untereinander durch keine der drei Umkehrungen etwas geändert wird. Daraus ergibt sich auch eine wesentlich einfachere Behandlung des Akkords gegenüber dem $\overset{7}{\text{VII}}$ in Dur.

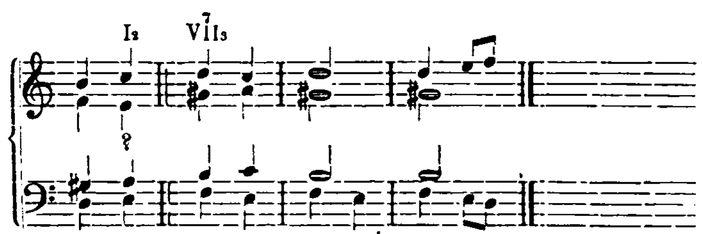
Unter den 12 Molltonarten zählen wir eigentlich nur 3 verminderte Septimenakkorde. Jede der 4 Noten des $\overset{7}{\text{VII}}$ in a moll z. B. vertritt wieder den Leitton einer neuen Tonart. Die 3 Umkehrungen können sonach bei entsprechender enharmonischer Versetzung folgendermaßen gedeutet werden:



In diesen einen Vierklang teilen sich 4 verschiedene Tonarten, die in den gleichmäßigen Abständen einer kleinen Terz aufeinander folgen, nämlich: a — c — es (dis) — fis moll. Die übrigen 2 verminderten Septimenakkorde stehen über dis (e moll) und cis (d moll). Stelle dieselben nach den verwandtschaftlichen Beziehungen ihrer Umkehrungen zu den übrigen 8 Molltonarten dar.

Die ursprüngliche None steht im verminderten Vierklang in allen Stimmen gleich gut. Einige Auflösungsbeispiele mit strenger Behandlung seien hier mitgeteilt:





Hieher gehören auch die Fortführungen in dominantische Akkorde, wie sie in Dur vorkommen.

Uebertrage die Verbindungen strenger und freier Behandlung sowohl über Einführung als Fortführung, wo es geht — übermäßige Sekunden sind in der Stimmführung nach wie vor zu vermeiden —, von C dur nach c moll und andern Molltonarten.

Zur völligen Klarstellung und sicheren Beherrschung des vorliegenden, namentlich für die später folgende Modulationslehre wie auch Kontrapunktik ungemein wichtigen Stoffes mögen noch einige freiere Verbindungen, die durchaus statthaft sind, angeschlossen sein.



Es fällt hier vor allem die weitausgedehnte Gebrauchsweise der ursprünglichen None auf.

Musterbeispiele:



Aufgabe. Komponiere unter reichlicher Verwendung des $\overset{7}{\text{VII}}$ 6 Sätze und 6 Perioden in verschiedenen Molltonarten.

Zu Glinkas 50. Todestag.

Der 50. Todestag Michael Glinkas hat sich, wie schon in voriger Nummer kurz vermerkt, am 16. Februar 1907 gejährt. Wenn des Tages in der musikalischen Welt nicht so allgemein gedacht worden ist, wenn deutsche Zeitungen, die sonst bei allen möglichen Gelegenheiten mit spaltenlangen Feuilletons ihre Leser zu bedienen pflegen, sich meist nur mit kürzeren Notizen begnügt haben, so liegt das erstens daran, daß angesichts der noch fehlenden Biographie des russischen Nationalkomponisten die Quellen nur spärlich fließen, und zweitens, daß Glinka bei uns nur als der Komponist der einen Oper „Das Leben für den Zar“ bekannter geworden ist. Die spanische Ouvertüre „Jota Aragonese“ wird zwar bei uns auch gehört, aber nicht viel werden den Namen ihres Komponisten Glinka weiter beachten, denn populär ist Glinka in Deutschland keineswegs. Außerdem ist eine große Zahl seiner Kompositionen nicht gedruckt, sondern nur als Manuskript gesammelt worden. Es wird unsere Leser gewiß interessieren, einige, wenn auch nur kurze Daten aus dem Leben Glinkas zu erfahren, wie sie uns in einem Petersburger Schreiben zur Verfügung gestellt werden.



Michael Glinka.

Der größte russische Komponist hat 1857 in Berlin seine Seele ausgehaucht. Schwächlich war Glinka von jeher, und alle Pflege, die ihm in dem reichen ländlichen Elternhause zuteil wurde, vermochte seinen Organismus nicht wesentlich zu stärken. Nach der Gepflogenheit der damaligen Gutsbesitzer ließ auch sein Vater öfters ein Orchester ins Haus kommen, wenn Feste gefeiert wurden. Bei solchen Anlässen widmete der kleine Michael seine ganze Aufmerksamkeit nur den Musikern. Als sein Hauslehrer ihn einst deshalb tadelte, erwiderte er: „Was soll ich tun, die Musik ist meine Seele.“ Der Vater nahm weiter keine Notiz davon. Als der junge Glinka mit 15 Jahren in ein vornehmes Erziehungsinstitut kam, waren die Schüler gerade damit beschäftigt, eine Ueberraschung für einen beliebten Lehrer vorzubereiten. Glinka nahm das von einem Knaben verfaßte Gedicht, komponierte dazu eine Serenade, studierte sie mit den Zöglingen ein und dirigierte ganz vortrefflich. Die musikalische Leitung erregte Aufsehen bei dem Lehrerkollegium, und dieses kleine, mehr spielerische Ereignis sollte für Glinkas Lebensarbeit entscheidend werden. Er bekam bald darauf Musikunterricht bei Field, Meyer, Zeiner und Oman. Die große sprachliche Begabung des Jünglings, besonders für Deutsch, Französisch, Englisch und Persisch, veranlaßte seinen Vater, ihn zum Dienste im Auswärtigen Amte vorzubereiten. Dort hatte der junge Glinka später den Vorteil, mit den Vertretern des höchsten Adels, wie mit Fürst S. G. Golizin und anderen mehr, bekannt zu werden, die auf seine musikalische Entwicklung starken Einfluß ausgeübt haben. Erst 1834, nach der Rückkehr aus der Schweiz und Italien, begann Glinka in Moskau seine erste Oper zu schreiben. Leider ging er zu der Zeit leichtsinnig eine Ehe ein, die bald gelöst werden mußte. Seine Gattin beklagte sich unter anderem, daß er beim „Komponieren so schrecklich viel Notenpapier verbrauchte“. Als sein erstes Bühnenwerk „Das Leben für den Zar“ zur Aufführung kam, erhielt der Autor vom Kaiser eigenhändig einen Ring im Werte von 4000 Rubeln und die Stelle eines Kapellmeisters beim Hofchor. 1842 kam seine zweite Oper „Ruslan und Ludmilla“ zur Darstellung, die ihm einen ganzen Winter hindurch nur 3000 Rubel einbrachte.

Der Komponist hatte noch kurz vor seinem Tode die Freude, daß bei einem Festkonzert am preußischen Hofe ein Trio von ihm gespielt und die Vorbereitungen zur Aufführung seiner Oper „Das Leben für den Zar“ in Berlin eingeleitet wurden.

Diesen biographischen Notizen seien noch einige Anmerkungen beigegeben. Glinka verdankte, nachdem er bei verschiedenen Lehrern nicht das Erhoffte hatte finden können, einem deutschen Musiker das Beste seiner musikalischen Bildung. Der Berliner Dehn war es, der die eigene nationale Begabung Glinkas voll erkannte und ihn für die „russische“ Musik bestärkte. Die erste Frucht dieser Studien und Einflüsse war seine berühmte Oper. Der Erfolg machte sogleich Puschkin auf den Komponisten aufmerksam, der für ihn den Operntext „Ruslan und Ludmilla“ begann, leider aber 1837 vor der Vollendung starb, so daß das Libretto unfähigeren Händen anvertraut werden mußte. Im Jahre 1856 war Glinka dann noch einmal bei seinem alten Lehrer Dehn, um mit ihm das Problem der natürlichen Harmonisierung der russischen Nationalmelodien, die Glinka künstlerisch instinktiv getroffen hat, theoretisch-wissenschaftlich zu begründen und zu lösen. Ein Jahr darauf starb er dann als „Schüler“ Dehns, der, einer der renommiertesten Theorielehrer und Bibliothekar an der musikalischen Abteilung der Berliner königlichen Bibliothek, auch einen Cornelius, Kiel, Rubinstein, Kullak gelehrt hatte. Daß Hans v. Bülow als Theaterkapellmeister in Hannover tatkräftig für Glinkas „Shinsj sa Zarja“ eingetreten ist, wurde schon kurz erwähnt und wird bekannt sein. Aber auch Liszt soll sich 1842 in Petersburg begeistert über „Ruslan und Ludmilla“ bei ihrer ersten Aufführung geäußert haben, und Berlioz, mit dem Glinka zwei Jahre darauf in Paris zusammentraf, interessierte sich lebhaft für den russischen, ihm als Geistesverwandten nahestehenden Komponisten, der gleichwie er „mit Absicht und Bedeutung Neues versuchte und zugleich der Schöpfer einer nationalen, nach Selbständigkeit ringenden Musikrichtung war“ (Riemann). Berlioz führte in Paris sogar Werke von Glinka auf und machte in einem begeisterten Artikel im „Journal des Débats“ für ihn Propaganda.

Götzens dreißigster Todestag ist vorübergegangen, ohne daß man an deutschen Bühnen viel von der Wiedererweckung seiner Opern gehört hätte. Soll Glinka, für den drei bedeutende Künstler seinerzeit lebhaft eingetreten sind, das gleiche Schicksal beschieden sein? Warum versucht es nicht eine Bühne mit dem „Leben für den Zar“? Mehr durchfallen als die meisten Novitäten würde sie schlimmsten Falles auch nicht. Und vielleicht gäb's sogar einen Erfolg. Wer kann es wissen?

Unsere Künstler.

August Kieß.

(Porträt siehe S. 261.)

Unter den deutschen Bühnensängern der Gegenwart ist August Kieß, zurzeit erster Baritonist an der Königl. Hofoper in Dresden, eine der markantesten Erscheinungen. Trotz seiner Jugend hat er schon eine ziemlich lange und wechselvolle Laufbahn hinter sich. Daß er, nach glänzend eröffneter Bühnenlaufbahn jäh aus dem Sattel gehoben, nicht ins Nichts versank, sondern von der tiefsten Stufe sich allmählich zu seiner heutigen Stellung wieder emporgerungen hat, ist ein Zeugnis seiner Energie und seiner festen Ueberzeugung, für die Bühne berufen zu sein.

August Kieß ist ein Schwabenkind. Er wurde am 15. November 1874 in Möhringen auf den Fildern als Sohn eines Bauern geboren, für den Lehrerberuf bestimmt, aus dem schon manche bedeutende Jünger der Frau Musika hervorgegangen sind, und kam ins Schullehrerseminar. Sein etwas unruhiges Blut ließ ihn aber dort nicht aushalten; er flog, wie er selbst zu sagen pflegt, raus und widmete sich der so sehr geliebten Musik, insbesondere dem schon im Seminar gepflegten Gesang. Danebenher befaßte er sich mit dem Dirigieren von Männerchören. Im Kgl. Konservatorium zu Stuttgart studierte er 2 Jahre lang Gesang und allgemeine Musik bei Professor Koch. Danach wurde er Schüler des berühmten, noch heute in Stuttgart unvergessenen alten Bertram, bei dem er auch wohnte. Einen großen Teil seines heutigen Könnens und seiner praktischen Bühnenerfahrung verdankt Kieß diesem ausgezeichneten Lehrer, der seinerseits große Stücke auf ihn hielt. Im Februar 1896 betrat er die Bühne. Auf ein mit viel Beifall gegebenes Gastspiel in der Partie des Jägers im Nachtlager hin, wurde er von der Stuttgarter Hofoper engagiert und nun schien sein Glück gesichert. Aber trotz großer gesanglicher Erfolge vermochte er nicht sich in dieser Stellung zu halten, teils infolge eigener Schuld, teils infolge einer Theaterclique, die den jungen Künstler nicht aufkommen ließ. Von Hause aus fast mittellos stand er nun eine Zeitlang sozusagen vis-à-vis de rien. Aber er ließ den Mut nicht sinken, studierte für sich weiter, gab da und dort kleine Konzerte, schloß sich dann einer Operntour

an und kostete bei dieser Gelegenheit das Bühnenleben in seinen tiefsten Tiefen aus. Doch war es eine gute Schule für ihn und er legte hier den Grund zu seinem heute so außerordentlich umfangreichen Repertoire. Mit Riesenausdauer und unerschütterlichem Vertrauen auf seine Zukunft arbeitete er sich langsam empor und kam 1899 nach Ulm an das dortige Stadttheater für das Baritonfach. Nun folgt auf den vorigen Niedergang ein um so glänzenderes Aufsteigen. Ein Jahr darauf schon wurde er an die Großherzogl. Hofoper in Darmstadt berufen. Nach dreijähriger erfolgreicher Tätigkeit gewann ihn die Dresdner Hofoper, wo er heute, nach heißem Wettbewerb mit den eingesessenen weltberühmten Größen, als erste Kraft sich großen Ansehens und allgemeiner Beliebtheit erfreut. Seit Jahren bewirbt sich die Wiener Hofoper um ihn, aber Kieß ist trotz verlockender Angebote bisher Dresden treu geblieben und die Dresdner werden den nunmehr berühmt gewordenen Künstler auch zu halten wissen. Er lebt in glücklichster Ehe mit seiner Jugendliebe Hermine, geb. Zundel, einer Lehrerstochter seines Heimatortes.

Kieß ist in erster Linie Bühnensänger, wozu ihn sein ungemein voluminöses, metallreiches Organ auch vorzugsweise befähigt. Seine dunkelgefärbte Stimme gehört zu den größten Baritonstimmen in Deutschland. Da er nur mit Brustresonanz singt, so gebietet er ebenso über ein wunderbar weiches und dabei klangvolles Piano, wie über ein gewaltiges, die größten Orchestermassen siegreich übertönendes Forte. So ist er ein prädestinierter Wagner-Sänger und wird namentlich als Holländer, Sachs, Alberich und Kurwenal gefeiert. Er singt heute das ganze Baritonfach, insbesondere sämtliche Spielopern, da er seine glänzenden Stimmmittel hervorragend geschult hat und ein nicht gewöhnliches Spieltalent besitzt. Eine seiner Glanzpartien ist der Barbier von Sevilla und er ist denn auch als bester deutscher Figaro anerkannt. Aber der Bühnengesang erschöpft die Tätigkeit des eminent strebsamen Künstlers nicht. Er ist fast ebenso bekannt als Konzert- und Oratoriensänger, und daß er diese Gebiete der Gesangskunst gleichfalls kultiviert, kommt ihm selbst wieder zugut, insofern es in gesanglicher und rein künstlerischer Beziehung einen wirksamen Ausgleich gegenüber einer einseitigen Bühnentätigkeit darstellt. Seine vorzüglich durchgebildete Gesangstechnik, die wundervolle Weichheit der Stimme und in der höheren Lage ein gewisses lyrisches Element machen ihn zu einem auserwählten Lieder- und Balladensänger.

In letzter Zeit sang Kieß auch in London, und zwar als Mitglied der Deutschen Opernsaison, deren tragische Schicksale bekannt geworden sind. Er erregte als Wagner-Sänger die einmütige Bewunderung des Londoner Publikums und der dortigen Kritik; so spricht die „Pall-mall-Gazette" von einer majestätischen Größe der Stimme. — Wir Schwaben können stolz sein auf diesen Landsmann!

Stuttgart. **E. Honold.**

Der neueste Fall Strauß.

Ein Beitrag zur musikalischen Kritik.

Herr Professor Friedrich Brandes, der in Dresden den neuen Bardengesang von Richard Strauß aufgeführt hat, nimmt in den „Signalen" Gelegenheit, über das Werk sich öffentlich zu äußern und daran gleichzeitig einige kritische Bemerkungen über die künstlerische Persönlichkeit Straußens zu knüpfen. Ich übergehe die völlig oberflächliche, bis zum Ueberdruß wiedergekäute Beurteilung Straußens als reinen Technikers, „Handwerksmeisters", wie Herr Brandes sagt. Als ob zu Straußischer Polyphonie nicht auch Inspiration und ursprüngliche Erfindungskraft gehörten, vielleicht ebensoviel wie zu mancher „schönen Melodie". Wir haben uns aber hier leider mit etwas anderem zu beschäftigen: mit dem Versuch, einem bedeutenden Komponisten an seine künstlerische Ehre zu gehen. Genannter Herr Brandes schreibt nämlich: „Der Streit über ihn (Strauß) ist aber wirklich müßig. Einen Spaßvogel, der Geld verdienen will, ernst zu nehmen, ist ein Zeichen unserer Zeit, in der man sich über die Beweggründe nicht klar werden kann, unserer ganz und gar politischen, d. h. amusischen, unmusikalischen Zeit, in der es einzig aufs Blenden und Ueberrumpeln ankommt." — Ich habe nun meine Gründe, Wagner und Strauß zurzeit nicht in einem Atem zu nennen. Diesmal komme ich aber nicht drum 'rum. Deutsche Kritiker haben Wagner einen halben Idioten, Narren, Zerstörer der Kunst, Minotaurus und was sonst alles genannt. Das Schlimmste in künstlerischen Dingen ist unserm Wagner nachgesagt worden, aber seine ärgsten Feinde sind ihm doch nur in seltenen Fällen an seine spezifisch künstlerische Ehre gegangen. Professor Dr. Friedrich Brandes, zurzeit Dirigent des Dresdner Lehrergesangvereins, blieb es vorbehalten, diesen Typus des kritischen Herostrat zu erneuern. Nach unseren allgemein gültigen moralischen Begriffen nämlich prostituiert sich ein Künstler, dessen „Beweggründe" auf „Ueberrumplung" ausgehen, um den Leuten das Geld aus der Tasche zu nehmen, besonders wenn er eine Stellung wie Strauß „als Führer der Modernen" bekleidet. — Diese Gesinnungstüchtigkeit des Herrn Brandes (er hat einige Männerchöre, Lieder und Klaviersachen geschrieben und gibt außerdem den Nachlaß des Komponisten Franz Curti heraus, des Verfassers des Rösli vom Säntis), diese Gesinnungstüchtigkeit wird durch eine verblüffende — Bescheidenheit noch übertroffen. Herr Brandes schreibt: „Ich glaube, ich bin der erste gewesen, der bei der sogenannten „Sinfonia domestica" und bei der Oper „Salome" auf die Verrücktheiten dieses musikalischen Naturalismus hingewiesen hat. Seitdem (!!) denkt man in Musikerkreisen, die ganz jungen Leute ausgenommen, etwas anders über ihren Komponisten." — Auf ihr deutschen Musiker, bringt dem Herrn Professor einen Fackelzug, Herrn Brandes, der ausersehen war, euch allen erst die Augen zu öffnen. Preist ihn mit Hosiannah! Er ist der Erretter, denn: „er sagt es ja selbst!" Seitdem denkt man anders! Auf diese wirklich grandiose und in gewissem Sinne imponierende Aeußerung von — Selbstbewußtsein zu antworten, wäre nun in der Tat „müßig". Trotz Herrn Brandes gibt es auch immer noch etliche nicht ganz junge Musiker, die einen Strauß doch etwas anders einschätzen.

Und die Logik! Daß Professor Brandes, den das Schicksal gerade in unsere trostlose amusische Zeit hat verschlagen müssen, für sie wenig übrig hat, ist begreiflich. Wie tief setzt er sie doch herab, daß sie einen Strauß ernst zu nehmen vermag! Trotzdem aber nennt er den Komponisten in einem Atem wieder einen Orchestervirtuosen ersten Ranges! Der Herr Professor schreibt: „Das Wesentliche ist die Einsicht, daß wir dem Naturalismus eine ganz bedeutende Stärkung und Sicherung des Technischen zu verdanken haben. Der musikalische Naturalismus, als dessen gewichtigsten Vertreter ich Richard Strauß anerkenne, ist sozusagen scheußlich schön (der Herr Professor ist offenbar ein „Spaßvogel"), künstlerisch eine Beihilfe, eine starke Anregung, ein interessanter Durchgang — aber kein Resultat." — Sie sehen Herr Brandes, wir bemühen uns, Sie ernst zu nehmen und darum eine ernste Frage: Gesetzt den Fall, Richard Strauß hätte nur die Technik über Wagner hinaus mit sicherer Hand weitergeführt, sein Schaffen wäre wirklich nur als „Durchgang" zu bewerten, müßten wir ihn nicht schon deshalb hochschätzen? Wenn er dem erhofften Messias auch nur das fertige Rüstzeug in die Hand gäbe, müßten wir ihm nicht schon deshalb dankbar sein? Hat ein deutscher Professor, der als Leiter eines angesehenen Vereins eine öffentliche Stellung einnimmt, das Recht, Strauß der Lächerlichkeit preisgeben zu wollen und ihm schnöde Geldmacherei unterzuschieben? Wie können Sie die Takt- und Geschmacklosigkeit begehen, Richard Strauß in Beziehung zu dem „Spaßmacher Otto Reutter" (der als Gesangskomiker gewiß gut ist) zu bringen? — Sehen wir doch auf den Naturalismus in der Literatur: Auch hier ist der erhoffte Messias bisher nicht gekommen. Aber dürfen wir etwa deshalb seine eminenten Verdienste leugnen? Nach der positiven Seite hin durch die Verfeinerung der Technik (und zwar nicht bloß im engeren Sinne des höheren Handwerks), nach der negativen durch Vernichtung eines unfruchtbaren Epigonentums von „schönen" Seelen? Jede andere Nation wäre stolz, daß nach dem Genie Wagner die Quelle nicht gleich wieder versiegt ist, daß immerhin ein Strauß kam, von dem Sie, Herr Professor, behaupten, er „scheine vor der Kunst keine Ehrfurcht zu haben." Haben Sie Ehrfurcht, indem Sie einen ihrer absolut bedeutendsten Vertreter — das hat noch kein Ernstzunehmender geleugnet, sei er selbst auch ein Gegner der Straußschen Musik — in so wenig witziger und abgeschmackter Weise anulken?*

Sie schreiben endlich: „Sachkenntnis könne zur Erhellung des Wesentlichen doch einmal beitragen." Es scheint mit Ihrer Sachkenntnis der Straußischen Art nicht gar so weit her zu sein, Herr Professor, sonst würden Sie nicht von „Kniffen" der volkstümlich angehauchten Wendungen reden. Diese Wendungen liegen in Straußens künstlerischer Natur begründet. Wir finden sie schon in seinem Opus 16 (Aus Italien, die E dur Stelle im dritten Satz), wo die reine Jugend sich offen ausspricht, und Strauß ist ehrlich genug, diese volkstümlichen Anwandlungen später nicht zu unterdrücken. Doch wir kommen in kritische Einzelheiten. Nicht gegen die Kritik der Straußischen Kunst, möge sie auch so plump, anmaßend und ungezogen, wie es einem deutschen Kritiker nur immer möglich ist, ausfallen, will ich mich wenden. Aber gegen einen Versuch, jetzt, wo alle kritische Erörterungen über den Komponisten beim Publikum wenig zu fruchten scheinen, es mit Mitteln zu versuchen, die des Ansehens der deutschen Kritik nicht würdig sind und deren Ausbreitung wir ein für allemal einen Riegel vorschieben wollen.

Oswald Kühn.

* * *

Wir wissen uns mit jedem Kritiker, der sich der großen Verantwortung seines Berufs in unseren Tagen bewußt ist, eins, wenn wir gegen Brandessche Art der Polemik öffentlichen Protest einlegen. Den anerkennenden Stimmen stehen auch gewichtige Meinungen von Leuten gegenüber, die sich mit der Entwicklung Straußens in neuer Zeit nicht einverstanden erklären können. Gerade deshalb aber ist es doppelt notwendig, zu verhüten, daß die sachlichen Erörterungen etwa durch Verbitterung, wie sie solche und ähnliche Polemiken hervorrufen müssen, beeinflußt und getrübt werden. Die „Neue Musik-Zeitung" ersucht Musiker und Kritiker, sich unserem Protest anzuschließen; sie wäre auch bereit, der Diskussion über den neuesten Fall Strauß in ihren Spalten Raum zu geben.

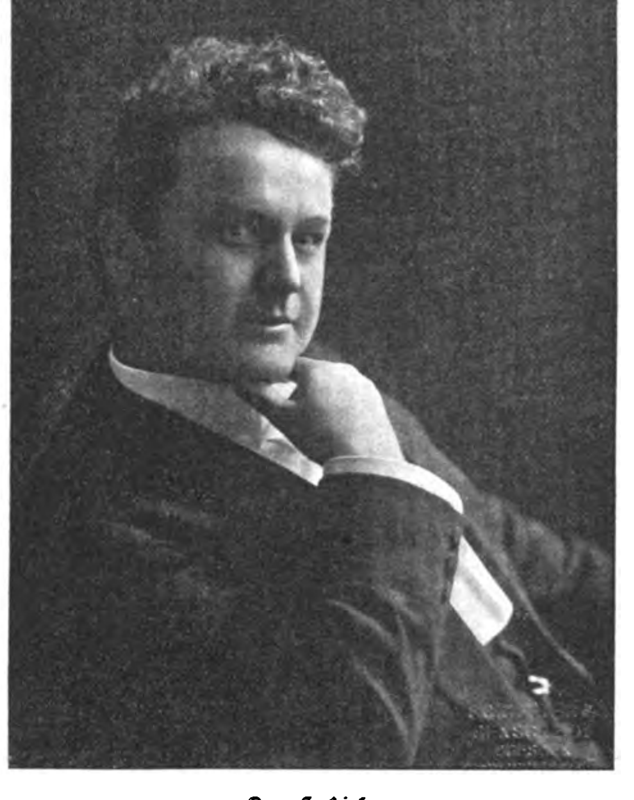
* Anm. Wer die Brandesschen Ausführungen vollständig wissen will, lese sie in Nr. 17 der Leipziger „Signale für die musikalische Welt" nach. Auch die „Frankfurter Zeitung" vom 27. Februar druckt die Epistel ab, nur fehlt ein kleiner Passus: Hinter den Worten „Siehe den famosen Spaßmacher Otto Reutter" schreibt Brandes noch: „Mahler in Wien ist in diesem Betracht ein gar ernsthafter Komödiant."

Ein Tonkünstler, Dichter und Zeichner.

Zum 100. Geburtstage des Grafen Franz von Pocci.

Eines der vielseitigsten, eigenartigsten und zugleich anmutigsten Talente in der neueren Zeit war Graf Franz von Pocci, dessen spezielle Bedeutung auf den mannigfachen Gebieten der Musik, der Zeichenkunst und Dichtung immer mehr anerkannt und gewürdigt wird. Der Umstand, daß er der eigentlichen geistigen Tiefe und der gründlichen Ausbildung seiner so beweglichen und wandlungsfähigen Begabung entbehrte und daß er kein einziges, epochemachendes, gleichsam für die Ewigkeit geschaffenes Werk zustande gebracht hat, war wohl schuld daran, daß er bei seinen Zeitgenossen nicht jene allgemeine Würdigung fand, die er verdient hätte. Desto erfreulicher ist es, daß grade jetzt, 100 Jahre nach seiner Geburt, das Charakterbild des in seiner Art einzig dastehenden Mannes immer klarer und leuchtender hervortritt und daß seine Schriften aufs neue aufgelegt und auch seine Zeichnungen immer mehr weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden. — So ist z. B. soeben — im Inselverlag zu Leipzig in zwei umfangreichen Bänden — eine neue Auflage des „Lustigen Komödien-Büchleins“ mit zum Teil unveröffentlichten Zeichnungen Poccis erschienen, was hinlänglich beweist, daß dieser universelle Genius in der Kunst- und Literaturgeschichte noch keineswegs gestorben ist, daß vielmehr seine Wirkung auf die Gegenwart noch in ungeschwächter Kraft fortdauert.

Auch das Münchner Marionetten-Theater hat sein Andenken wenigstens in Bayerns Hauptstadt allezeit lebendig erhalten. Dieser Bühne verdanken wir die reizenden und von köstlichem Humor durchwehten dramatischen Schöpfungen, die der Verfasser in seinem „Lustigen Komödien-Büchlein“ vereinigt hat. Viele Jahrzehnte hindurch schrieb Graf Pocci für diese Marionettenbühne, und noch jetzt sind die Gestalten, die er geformt und denen er in ewig sprudelnder Frohlaune ein unverwüstliches Leben gegeben, die zugkräftigsten in jenem Kasperle-Theater. Als am 17. September 1858 der damalige Marionetten-Direktor Schmidt den Dichter um seine Mitarbeiterschaft gebeten, schrieb Pocci: „Meine geringen Kräfte stehen Ihnen zu Ihren Diensten, sofern Sie dieselben gebrauchen wollen; jedenfalls dürfte es darauf zunächst ankommen, der Jugend nur Gesundes und Frisches zu bieten, da eine etwas superfeine Sentimentalität ebenso schädlich auf die Gemüter wirkt, als die Roheit des Dult-Kasperl, dem ich aber immer selbst als der aufmerksamste und duldsamste Zuschauer angehöre.“ —



August Kieß.
Phot. Schiffter & Genscheidt, Dresden. (Text siehe S. 259.)

Wie K. von Rozycki in dem Geleitwort zu dem „Lustigen Komödien-Büchlein“ treffend hervorhebt, ist der gräfliche Dichter diesem seinem grundlegenden Programm stets treu geblieben. Daß er sich an bereits gegebene Muster anlehnt, soll nicht in Abrede gestellt werden, und Pocci hat daraus auch nie ein Hehl gemacht. Ein Romantiker durch und durch war er zugleich einer der ausgezeichnetsten Dichter der Romantik, sie als die poetische Mutter der ganzen Richtung betrachtend, die in ihrer köstlichen Selbstironisierung das allerbeste Mittel hat, eine superfeine Sentimentalität zu verhindern. Neben Clemens Brentano sind es Ferdinand Raimund und Ludwig Tieck, die bei Poccis berühmten Kasperle-Stücken Pate gestanden, doch ist er weiter gewandelt, als diese Vertreter der Romantik. Alles rückt bei ihm auf eine höhere Stufe und vor allem ist er sich jenes Zweckes bewußt, den das Münchner Kindl im Festspiel beim 40jährigen Bestehen des Marionetten-Theaters aussprach:

Ja, Kunst, mei liaba, guata Freund,
Is net bloß Kunst alloa, wie's scheint,
Die Kunst, (tragt's den, tragt's jenen Titel)
Die Kunst is a Erziehungsmittel.

Darum scheut sich unser Dichter durchaus nicht, sehr deutliche Morallehren in seinen Stücken auszusprechen, selbst durch den Mund des braven Kasperl. Aber die mondbeglänzte Zaubernacht und die wundervolle Märchenpracht der Romantik sorgen wiederum dafür, daß alles im Rahmen der Schönheit und Kunst bleibt und langweilige Moralpaukerei nicht aufkommen kann.

Mittelpunkt dieser ganzen Dramatik ist und bleibt der Kasperl Larifari, wie ihn Pocci ausgestaltet. Er ist ein Mann von äußerst praktischer Lebensanschauung, dem das Wirtshaus das Haus ist, wo „wir z' Haus“ sind. Essen und Trinken ist dieses Plebejers wichtigstes Geschäft, dessen Bedeutsamkeit er durch die originellste Lebensphilosophie zu begründen versteht. Von dieser Schwäche und einem daraus entspringenden Hang zum Schuldenmachen abgesehen, ist er ein braver und ehrlicher Mensch; mit seiner Bildung freilich hapert es, lateinische Buchstaben kann er nicht lesen und mit den Fremdwörtern lebt er stets auf dem Kriegsfuß, doch sein Mutterwitz verläßt ihn nie und nie geht ihm sein Humor aus. Besonders groß ist er in der Parodie.

Graf Pocci nahm seine Stoffe, wo er sie fand, ohne sich viel um ihren Ursprung zu kümmern. Er formte sie dann um, wie er es den Bedürfnissen seiner Marionettenbühne entsprechend für gut fand, ebenso verfuhr er mit dem Märchen. Alles warf er mit fliegender Hast hin, ohne zu feilen und fein auszugestalten, und wie mit seinen schriftstellerischen Arbeiten, so tat er es auch mit seinen Kompositionen und seinen Zeichnungen. Er verschenkte seine Malereien, Zeichnungen und Radierungen, und seine Kompositionen finden sich zerstreut in aller Herren Ländern. — Die Tochter des Künstlers, Gräfin Maria von Pocci, hütet sorgsam den Nachlaß ihres Vaters und es wäre sehr zu wünschen, wenn seine viele tausend Blatt Bleistift- und Federzeichnungen, Aquarelle, Holzschnitte, Radierungen, lyrische und dramatische Dichtungen, sowie Kompositionen veröffentlicht würden, so daß wir endlich einmal ein klares Bild von der ganzen geistigen Individualität Poccis erhalten könnten.

Der als Sohn des aus Italien nach München gekommenen bayrischen Generalleutnants und Obersthofmeisters Fabricius Grafen von Pocci und der Xaveria Baronin von Prosch am 7. März 1807 in der Isarstadt geborene Franz Pocci erbte von seiner Mutter das künstlerische Ingenium und die Lust zu fabulieren. Die Mutter war eine treffliche Landschaftsmalerin, Zeichnerin und Radiererin. Sein erster Lehrer war der Modelleur und Erzgießer J. B. Stieglmayer (geb. 18. Oktober 1791 und gest. 2. März 1844), später folgte ihm der wackere Joseph Schlotthauer (geb. 14. März 1781 und gest. 15. Juni 1869), welch letzterer mit der Quecksilbernatur des Kleinen zu kämpfen hatte, der lieber seine eigenen Einfälle zu Papier brachte und immer nach Neuem drängte, ohne sich an die Detailausbildung und Durchführung seiner Aufgaben zu halten. Nach Vollendung seiner Vorstudien bezog Franz Pocci die Universitäten Landshut und München, um sich nach dem Willen seiner Eltern der Rechtskunde zu widmen, beschäftigte sich aber auch daneben mit großem Eifer mit Zeichnen und Musik. Der 19-Jährige komponierte bereits viele Lieder, darunter auch für die Isarkneipe 1825—26 das bekannte Volkslied: „Wenn ich ein Vöglein wär'“, das bald allgemein gesungen wurde und somit auf den Flügeln des Gesanges aufs neue sich erhob. Mag es hier folgen:*



* Anm. der Redaktion: Die von obenstehender Aufzeichnung abweichende gebräuchliche Volksweise ist im Volksliederbuch für Männerchor als im Jahre 1778 entstanden und 1791 aufgezeichnet angegeben. Graf Pocci hat sie zweifellos gekannt.

Noch als Jüngling komponierte er die „sechs altdeutschen Minnelieder als Frühlingsgruß“, die später, im Jahre 1835, mit sechs charakteristischen Vignetten in der literarisch-artistischen Anstalt in München auf Stein radiert erschienen. Es sind: „Mailied“ von Christian von Hamle, „Wächterlied“ von Markgraf von Hohenburg, „Der Falke“, „Minnelied“ von Jakob von Warthe, „Die Trennung“ und „Der Abendstern“.

Nach vollendetem juristischem Studium begab sich Pocci nach Nürnberg und Dachau, wo er praktizierte, ohne jedoch seine künstlerischen und literarischen Studien zu vernachlässigen. Bald darauf kam er als Akzessist zur Regierung nach München, wo er einen regen persönlichen und geistigen Verkehr mit jenen edlen Genossen unterhielt, die sich in der Isarstadt als „Gesellschaft für die deutsche Altertumskunde zu den drei Schilden“ zusammengefunden hatten. Die aus den verschiedensten Berufskreisen stammenden Mitglieder widmeten sich besonders der Erforschung der deutschen Vorzeit; die Grundzüge des später durch Freiherrn von Aufseß verwirklichten „Germanischen Museums“ lagen hier ebenso schon in der Wiege, wie des National-Museums und Kunstgewerbe-Vereins. Mit Ludwig Schwanthaler, mit dem Pocci in fester Freundschaft verbunden war, schwärmte er mit dem ganzen Feuer der damaligen Romantik in Erfindung von ritterlichen Festzügen, Turnieren und mittelalterlichen Spukgeschichten. Sie zeichneten Hand in Hand; was der eine mit dem Stift flüchtig skizzierte, führte der andere mit der Feder aus.

Wie der damalige treueste Freund Poccis, Hyacinth Holland, im dritten Band der Bayrischen Bibliothek (begründet und herausgegeben von Karl von Reinhardtstöttner und Karl Trautmann, Bamberg 1890) mitteilt, schien zu jener Zeit der eigentliche Beruf des Grafen die musikalische Komposition gewesen zu sein. Sie erhielt ihre vorwiegende Richtung durch Felix Mendelssohn-Bartholdy, der bei seiner Rückkehr aus Italien im Oktober 1831 in München längere Zeit verweilte und alle Musikfreunde durch seine Kunst entzückte. Pocci teilte mit dem Meister die herrliche Gabe, nach einem beliebig gegebenen Thema augenblicklich frei auf dem Klavier zu phantasieren. Zwischen den beiden Tonkünstlern entspann sich ein längerer, auch brieflich fortgesetzter Verkehr. Leider hat Pocci im Jahre 1848 den größten Teil seiner Autographensammlung und darunter auch Felix Mendelssohns Briefe an ihn aus bisher unbekannten Gründen verbrannt, was im Interesse der neueren Musikgeschichte in hohem Grade bedauert werden muß.

Pocci edierte in der Folge eine ganze Reihe eigener, sämtlich mit Arabesken und Bildern ausgestatteter Kompositionen. Ich nenne hier nur die „Blumenlieder“ (1832), „Die Singweisen zu des Turnvaters Maßmann Sammlung“, die bereits genannten „Minnelieder“, „Die Bildertöne“ (1835), „Trifolien“ (1838) und überdies die vielen Weisen, Lieder und Klavierstücke, die seinen so reich in Bild, Wort und Ton ausgestatteten „Festkalender“, von dem mehrere Jahrgänge erschienen sind, begleiteten. Auch in späteren Jahren komponierte er fleißig und liebte es immerdar, seinen Dichtungen und Zeichnungen durch musikalische Beigaben eine Abwechslung zu bieten. Sogar an größere Schöpfungen und Tondichtungen wagte er sich; so entstand eine Oper: „L'amore alchimista“, wozu Dr. Ludwig Koch (geb. 4. März 1805 zu München, Hofmedikus und praktischer Arzt, gest. 13. Juli 1888) den italienischen Text lieferte. Sie wurde zuerst in der Familie von Klenze aufgeführt, wobei der Dichter und Komponist mitwirkte; dann in einem Hofkonzert und schließlich sogar an dem Münchener Hof- und Nationaltheater im Jahre 1840, wie man dies aus einer Besprechung des Freiherrn von Zu-Rhein ersehen kann, ohne freilich eine tiefgehende Wirkung zu erzielen. Auch einige Singspiele, darunter einen „Schatzgräber“, komponierte Franz Pocci, doch hatte er als Tonkünstler leider keinen nennenswerten Erfolg, weil ihm, obwohl er ein vorzüglicher Theoretiker, Kenner der Setzkunst und voll Melodien war, die nötige Ausdauer bei der Ausarbeitung der Partituren fehlte. Hyacinth Holland charakterisiert in dieser Beziehung seinen Freund mit den richtigen Worten: „Ihm entging die jeden Tonschöpfer beseelende Freude, die jedem Instrument seine Stelle anweist und das ganze Gefüge erst farbig erklingen läßt. Seine ungeduldige, stets weiter hastende Natur riß ihn fort zu neuen Projekten, unfähig, der Schöpfung den nach allen Seiten hin vollendeten Abschluß zu geben. Dagegen liebte er immerdar, am Klavier seinen Ideen volle Audienz zu gewähren und sich im freiesten Fluge der Phantasie zu wiegen.“

Noch in den letzten Jahren seines Lebens nahm Pocci gern zu seinem Aeolodikon die Zuflucht, um seine Gefühle auszuströmen und in Harmonien zu bringen. Wer den Grafen hörte, wurde durch die Originalität seines Spiels überrascht und angezogen; das klang oft so minnesängerlich im vollen Zauberhauch verschollener Romantik (ein Freund nannte diese Tonweisen einmal „spitzbogige Musik“), dann wogten die Töne wild und elegisch, oft voll verzehrender Melancholie oder im echtesten Tempo des Holbeinschen Totentanzes, um schrill aufschreiend und klagend, wie um ein verlorenes Paradies, im nächsten Augenblick in den zartesten Akkorden den Schmerz wieder zu lösen und zu versöhnen. Bei solchen Lieder-, Fugen- und Symphonie-Improvisationen wäre eine Tonschreibmaschine von erwünschtem Nutzen gewesen.

Mit Franz Lachner, Richard Wagner und anderen Komponisten unterhielt Pocci rege persönliche Beziehungen, doch war er kein Freund der neudeutschen Richtung in der Musik, und in seinen Komödien hat er so manche scharfe Ausfälle gegen Wagner getan. Hier mag nur aus seinem lustigen „Kasperle in der Zauberflöte“ — europäisch-ägyptisches Drama mit tragischer Musik in drei Aufzügen — auszugsweise der nachstehende Dialog zwischen dem privatisierenden alten Magier Sarastro, dem Prinzen und Flötenspieler Tamino und dessen Gemahlin Pamina mitgeteilt werden:

Sarastro: Jetzt muß uns der Tamino zum Frühstück wieder ein Stückel vorspielen aus der Zauberflöte.

Tamino: Mit Vergnügen, wenn's meinem lieben Paminchen angenehm sein wird.

Pamina: Ich finde eben doch die Zauberflöte etwas veraltet. Etwas Neues!

Sarastro: Ja, er kann aber nichts anderes.

Pamina (zu Tamino): Du solltest doch endlich einmal etwas Neues von Richard Wagner einstudieren.

Tamino: Ei, was denkst du? der ist mir viel zu schwer!

Sarastro: Nein, ich bedanke mich für die Komposition, da könnte unser einer närrisch werden.

Tamino: Ja und gar keine Melodie, das Genre geht gar nicht für Flötensolo.

Pamina: Ihr seid beide veraltet, ihr geht nicht mit dem Zeitgeist, auch in der Musik nicht.

Sarastro: Laß mich in Ruh' mit dem Zeitgeist, wir bleiben beim Alten, gelt, Tamino?

Tamino: Das versteht sich, wir beide. —

Graf Franz von Pocci spielte mit Virtuosität mehrere Instrumente: er war ein trefflicher Klavier-, Flöten-, Gitarren- sowie Geigenkünstler, und die die Freude hatten, in den kleinen intimen Klubs seinem Spiel zu lauschen, waren entzückt von seiner hervorragenden Technik, seinem seelenvollen Vortrag und der vollendeten Anmut und Grazie, welche Eigenschaften ja auch dem Schriftsteller und Zeichner in hohem Grade eigen waren. In seinen lyrischen Gedichten und Theaterstücken spielen denn auch Tonkünstler, namentlich Geigenvirtuosen, sowie deren Darbietungen eine hervorragende Rolle. Ich verweise in dieser Beziehung nur auf das Stück „Die Zaubergeige“ im dritten Bändchen seines „Lustigen Komödien-Büchleins“. Dieses Märchen-Drama in 4 Aufzügen mit Gesang und Tanz ist vielleicht das gemütlichste und sinnigste, was in diesem Genre je geschaffen wurde. Der Held des Stückes, Kasperl, wünscht sich von dem Berggeist des Kupfergebirges, Cuprus, als sein sehnlichstes Besitztum eine Zaubergeige, als Lohn dafür, daß er dem als Bettler verkleideten Berggeist sein ganzes Hab und Gut, bestehend in 3 Kupferkreuzern, geschenkt hatte. Leider weiß jedoch der Zaubergeigenkünstler von dem ihm gewordenen göttlichen Geschenk keinen würdigen Gebrauch zu machen, so daß der Berggeist einschreiten muß, der ihm die Geige wieder abnimmt. Cuprus ruft ihm schließlich zu: „Die Uhr deines Künstlerlebens ist abgelaufen. Die Zaubervioline ist in deinen gewöhnlichen Händen zur ordinären Geige geworden; falle zurück aus dem Kunsthimmel auf die materielle Erde.“

Das Stück ist zugleich eine feine Satire auf die überschwengliche Wirkung, die das Virtuosentum namentlich auf gefühlvolle weibliche Herzen ausübt. Vornehme Damen, sogar Prinzessinnen, machen dem Violinisten Kasperl den Hof in geradezu skandalöser Weise, beschwören ihn, Locken von seinem genialen Haupt ihnen zu schenken und ergehen sich in Ausdrücken phantastischster Verhimmelung. Sie nennen sein Spiel: „Sphären-Melodien“, „Töne aus einer anderen Welt“, „Göttliche Offenbarungen“ und dergleichen mehr: tout comme chez nous! Daß es dem Apollo der Geige auch an Ehrenbezeigungen übertriebener Art nicht fehlt, versteht sich von selbst. Der Herzog, an dessen Hof er spielt, redet ihn mit den Worten an: „Wie kann ich Ihnen meine Bewunderung dartun? Jedenfalls ernenne ich Sie zu meinem Ehren-Kapellmeister und verleihe Ihnen den Orden der „Goldenen Leier“, den ich zur Belohnung an große Tonkünstler gestiftet habe. Ja, Spagatini, Sie sind von heute an Herzoglicher Kapellmeister und Ritter von der „Goldenen Leier“ erster Klasse. 100 Dukaten soll Ihnen mein Hofmarschall einhändigen für das Vergnügen, das Sie mir durch Ihre Kunst gewährt haben.“ —

1830 wurde Graf Franz von Pocci zum Königl. Zeremonienmeister ernannt und er erfreute sich der vollen Gunst der Könige Ludwig I., Maximilian II. und Ludwig II. Die beiden ersten Fürsten begleitete er als vertrauter Kammerherr und liebenswürdiger Gesellschafter auf mehreren Reisen nach Italien. Seit 1847 war er als Hofmusik-Intendant tätig, in welcher Eigenschaft er sehr viel zur Hebung des musikalischen Lebens in München beitrug und sich namentlich um das Gedeihen und Aufblühen der Oper große Verdienste erwarb. Schließlich bekleidete er die Stellung als Oberst-Kämmerer. Von König Ludwig I. erhielt er das kleine Ritterleben Ammerland am Starnberger See, wodurch der den Nahrungssorgen entrückte Künstler hinreichende Muße gewann, ausschließlich seiner Kunst zu leben.

Verheiratet war er mit der Reichsgräfin Albertine Morschel auf Burgholzhausen; von seinen drei Kindern wandte sich die Tochter Gräfin Maria von Pocci mit hervorragender Begabung zur Oelmalerei.

Neben den schon genannten zahlreichen literarisch-künstlerischen Schöpfungen für die Kinderwelt und neben seinen Volksdramen (von denen wir noch die folgenden hervorheben wollen: Rosengärtlein, Allerneuestes Sprüchbüchlein, Was du willst, Lustige Gesellschaft, Gevatter Tod, Der Karfunkel, Der wahre Hort oder die Venediger Goldsucher, Der Landsknecht, Totentänze in Bildern und Sprüchen, Sagenbilder, Herbstblätter, Altes und Neues usw.), sowie seinen meisterhaften Radierungen und Illustrationen zu seinen eigenen Werken und zu Grimms

„Deutschen Volksmärchen", Kobells „Schnadahüpfln", Güll's „Kinderheimat in Liedern" u. a. hat sich Pocci in der National-Literatur besonders als Lyriker einen bleibenden Namen erworben. Aus der Fülle seiner lyrischen Sammlungen nenne ich nur: „Dichtungen" (Schaffhausen 1843), „Jägerlieder" (Landshut 1843), „Alte und neue Studentenlieder" (ebenda), und „Alte und neue Kinderlieder". Auch in seiner Lyrik kommen musikalische Motive, Gedanken und Empfindungen zum Ausdruck, was hinlänglich beweist, wie der Tonkünstler in ihm vorwaltete. Bezeichnend in dieser Beziehung sind namentlich seine „Spielmannslieder", von denen zur Probe nur das nachstehende mitgeteilt werden soll:

Spielmann, laß es lustig klingen,
Möchte gerne mit dir singen,
Spielmann, mach ein Tänzlein auf!

Spielmann, wollen dein gedenken,
Gern dir einen Groschen schenken,
Stimme deine Fiedel an!

Kratz' ich hin und kratz' ich her,
Weiß kein andres Tänzlein mehr,
Als den alten Hopsasa.

Hopsasa, ja der ist recht,
Spielmann, machst es gar nicht schlecht,
Spiel den alten Hopsasa.

Der heiterste, launigste und grotesk-komischste Lyriker des deutschen Parnasses hat im Gewande der Dichtung den Gevatter Tod mit all seinem Graus und Schrecken, seinen furchtbaren Taten und Strafen, dem Leser vorgeführt. Als Dichter wie als Zeichner zeigt er uns das unheimliche Treiben und Rächeramt des Knochenmannes und wird nicht müde, immer neue Situationen zu erfinden, wo der Tod als Kinderfrau, Lokomotivführer, Räuber, Dieb, Hehler, Landsknecht, Arzt, Bergführer, Bankier usw. sein Handwerk ausübt. Da sprengt er ritterlich gerüstet ins Turnier oder jagt den reichen Jüngling am Hochzeitstage von der Seite seiner Braut aus dem stattlichen Schloß, um ihn in einen Abgrund zu hetzen. Dazu entstanden Sprüche, Strophen und Lieder, die er z. B. dem „Tod als Nachtwächter" in den Mund legt:

Ihr Herrn und Frau'n, laßt euch sagen,
Die Glock' hat Mitternacht geschlagen,
Macht Reu' und Leid, zum Herren fleht,
Wer weiß, wie's morgen um euch steht.

Ihr Herrn und Frau'n, 's ist Tageswende,
Komm' ich, so ist's mit euch zu Ende,
Sing' ich als Wächter euch zur Ruh',
So bleiben eure Augen zu.

Ihr Junggesellen und Fräulein schön,
Vernehmet meines Horns Getön,
Jung oder alt, mir gilt es gleich,
Ich hol' euch alle in mein Reich. usw.

Die Galanterie war Pocci angeboren, besonders schönen jungen Damen huldigte er noch als Greis mit wahrhaft jugendlicher Begeisterung. Als Beweis hierfür gestatte ich mir nur das Nachstehende anzuführen, was ich der Liebenswürdigkeit meiner verehrten Freundin, der Münchner Königl. Hof-Schauspielerin und Verfasserin zahlreicher bayrischer Volks-Schauspiele, Frau Philomene Hartl-Mitius, verdanke.

Das genannte Schauspiel Poccis: „Die Venediger Goldsucher" wurde am damaligen Volkstheater in München, dem jetzigen Gärtner-Theater, wiederholt mit lebhaftem Beifall gegeben. Die Künstlerin spielte darin eine bedeutende Rolle, ebenso auch in einem zweiten Stück von ihm, betitelt: „Giovannina di Campagniola", und zwar die Titelrolle. Der damals etwa 70jährige Graf faßte große Zuneigung zu der blutjungen Schauspielerin. Bei jeder Gelegenheit, bei Geburtstagen und sonstigen fröhlichen Anlässen, überreichte er ihr die eine oder andere hübsche Skizze oder aber von ihm künstlerisch ausgeführte Verse. Er war von einer geradezu Proteus-artigen Verwandlungsfähigkeit, wenn er das eine oder andere, was er an der Schönen gefunden, besang, oder wenn er ihren Vornamen, der ihm ausnehmend gefiel, verewigen wollte. Einige Tage vor der Verheiratung Philomenens, am 18. Juni 1876, kam Graf Pocci, um ihr Glück zu wünschen und sich dabei zu verabschieden. Er übergab ihr ein kleines Kärtchen, auf diesem war oben ein schwarzes Kreuz gezeichnet und darunter befand sich das nachstehende schwermütige Gedicht:

Dir weih' ich meinen Schwanengesang,
Du seist das letzte Lied,
Das mir aus meinem Herzen drang,
Wenn ich vom Leben schied.

Ich hab' geliebt, ich hab' gelebt,
Was war's, das ich errang?
Ich hab' geschafft und hab' gestrebt,
Was war's, das mir gelang?

Viel Blätter hab' ich ausgestreut,
Die hat verweht der Wind,
Vielleicht hat eines wen gefreut,
Wer weiß, wo alle sind.

Ein einzig Blättlein, arm und klein,
Darauf schrieb ich dies Lied:
Möcht von dir aufbewahret sein,
O lies es, wenn ich schied.

O lies es wieder, sei so gut,
Wie's heut' der Sänger gab,
Und wirf, ich bitte, sei so gut,
Ein Röslein ihm ins Grab!

Pocci ging gebeugt von ihr fort; kaum hatte er sie verlassen, 20 Schritte von ihrem Hause, traf ihn ein Herzschlag, er war — tot.

Als Mensch war Graf Franz von Pocci eine durchaus liebenswürdige, wohlwollende, wahrhaft edle Natur, immer bestrebt, das Gute nach Kräften zu fördern, Wohltaten zu üben und jedermann, soweit es in seinen Kräften stand, gefällig zu sein. Er besaß feinen Takt und wußte selbst in der heitersten Fröhlichkeit immer eine gewisse Grenze und Würde zu wahren. Obschon durch und durch Aristokrat und Hofbeamter, war er doch stets von dem heiligen Feuer der Freiheit durchglüht, das Gott jedem Menschen ins Herz gelegt. In politischen, gesellschaftlichen und religiösen Fragen durchaus duldsam, achtete er jede Ueberzeugung und war nur dann ungehalten, wenn man seine Ueberzeugung nicht gelten lassen wollte. Ein Ehrenmann vom Scheitel bis zur Sohle, besaß er weder Stolz noch Eitelkeit; leicht beweglich, rasch entzündbar und von energischer Heftigkeit war er doch leicht zu versöhnen. Sein tiefes Gemüt und seine weichen Empfindungen barg er gern hinter allerlei wunderlichen skurrilen Einfällen.

Dr. Adolph Kohut.



Kunst und Künstler.

— Zur Frage der Choralreform in Württemberg (siehe den Aufsatz von M. Koch in Nr. 10) schreibt man uns aus badischen Lehrerkreisen: „Verehrliche Redaktion! Die „Betrachtungen über die geplante Choralreform in Württemberg" sind mir aus der Seele geschrieben. Wer seiner Begeisterung für die sogenannte rhythmische Form der Choräle keine Zügel anzulegen vermag, der komme zu uns nach Baden und höre Melodien wie „Zeuch ein" oder „Wach auf, mein Herz" in der Kirche singen. Mag der Organist und Lehrer mit den Schulkindern — ich denke hier vorwiegend an ländliche Verhältnisse — noch so gewissenhaft den betreffenden Choral vorbereitet haben, mag er Quinte und Mixtur noch so kräftig in Bewegung setzen, der Kontakt zwischen Organist und Gemeinde ist in den meisten Fällen ein mehr als zweifelhafter. Vergebens fragt man sich, aus welchen Gründen seinerzeit bei der Neugestaltung des Choralbuchs die verschiedenen Choräle auf die rhythmische Form gebracht und zur Einführung empfohlen wurden. Aus Gründen der Pietät mit dem Alten? Welcher Mensch des 20. Jahrhunderts spricht und schreibt heute noch in der Sprache des 16., in der Sprache Luthers, unbeschadet der Verdienste Luthers als Reformator der deutschen Sprache? Leben ist nun einmal Fortschritt, und Kunst ist Fortschritt. Was zu Luthers Zeiten durchaus neu und wohlangebracht war, klingt nun einmal dem Ohr und Gefühl eines modernen Menschen abgebraucht und veraltet. Einen mehr als historischen Wert sollte man aber einer veralteten Melodie nicht beilegen. Seb. Bach, der Größte im Reich der evang. Kirchenmusik, singt in der Matthäuspassion sein Passionslied in dem gewöhnlichen ausgeglichenen Rhythmus, in Baden singen wir es seit Jahren in dem alten „klassischen" Stil. Die Reform des Choralbuchs hat in der badischen Landeskirche noch insofern einen eigenartigen Beigeschmack, als dieselbe in den einzelnen Kirchen und Gemeinden gewissermaßen abschnittweise erfolgte. Als die Gemeinden sich daran gewöhnt hatten, die umgeänderten Melodien nach der neuen Art zu singen, da erfolgte vor einigen Jahren die neue Verordnung, daß nun alle im Choralbuch rhythmisch behandelten Choräle (mit Ausnahme von 2) rhythmisch einzuüben und zu singen seien, auch diejenigen, die bis jetzt in der neuen Form nicht rhythmisch vorgetragen wurden. So kam es, daß das Um- und Einlernen zweimal erfolgte und bis zum heutigen Tage eine allerseits befriedigende Lösung in der Choralbuchfrage nicht eingetreten ist."

Ph. H. in S.

— Wagneriana. Aus Prag wird berichtet: Direktor Angelo Neumann hat beschlossen, seine Erinnerungen an Richard Wagner herauszugeben. Neumann hatte 1882 seine Tournee mit der Nibelungen-Trilogie in Leipzig begonnen und in Berlin mit den Aufführungen im Viktoria-Theater, denen auch der ganze Hof beiwohnte, die größten Erfolge erzielt. Von Berlin wandte er sich nach London und Ruß-

land. Die Vorbereitungen zu diesem Unternehmen brachten ihn mit Richard Wagner in nahe Verbindung, und es ist zweifellos, daß der alte Theatermann in seinen Erinnerungen viel Interessantes zu sagen haben wird. Außerdem werden die Briefe Wagners an Neumann mit veröffentlicht werden. Das Werk wird bereits zu Ostern 1907 in Leipzig bei Stackmann erscheinen.

— Kritik und Künstler. Der musikalische Leiter des Breslauer Orchestervereins, Dr. Dohrn, der frühere Dirigent des Münchner Kaim-Orchesters, hat wegen verschiedener Preßangriffe gegen seine Tätigkeit demissioniert. Der Vereinsvorstand erteilte ihm daraufhin ein Vertrauensvotum und erbat die Zurücknahme der Demission. — Das scheint aktuell zu werden. Siehe auch den Fall des neuen Theaterintendanten in Mannheim.

— Die dankbaren Komponisten. Auf Anregung Charles Weinbergers haben sich die Wiener Operettenkomponisten Harry Berthé, Edmund Eysler, Professor Richard Heuberger, Franz Lehár, Heinrich Reinhardt, Oskar Straus, Hofkapellmeister C. M. Ziehrer und Charles Weinberger kürzlich zum Justizminister Dr. Franz Klein begeben, um ihm für seine im Abgeordneten- und im Herrenhaus gehaltene Rede über den Schutz der geistigen Produktion, wie überhaupt für die Durchführung der Verbesserung des Urheberrechts zu danken.

— Von einem seltenen Fund weiß der Pariser „Figaro" zu berichten. Der Oberbibliothekar des Pariser Konservatoriums hat bei einem Antiquar eine kleine Sammlung von Weihnachtsliedern („noëls") aus dem 16. Jahrhundert entdeckt, mit beigedruckter Notation, wie sie die Bibliothek des Konservatoriums annähernd gleichwertig bisher nicht besessen hat. Dieses überaus seltene Werk sei höchst wahrscheinlich ein Unikum.

— Sängerbundesfest. Vom rheinischen Sängerbund wird auf dem im Juli in Breslau stattfindenden siebenten Deutschen Sängerbundesfest der Antrag gestellt werden, das achte Deutsche Sängerbundesfest in Köln abzuhalten.

— Drei Gretchen in einer Woche. Sigrid Arnoldson hat an der italienischen Oper in Petersburg in drei verschiedenen Faust-Versionen die Rolle der Margarete gesungen, und zwar die Titelrolle in Gounods Oper, dann die Margarete in Hector Berlioz' „Fausts Verdammung", die bei dieser Gelegenheit zum ersten Male in Rußland zur Aufführung kam, und endlich die Margarete in Boitos Oper „Mefistofele". Das originelle Gastspiel des dreifachen Gretchens an verschiedenen Abenden ist jedenfalls eher berechtigt, als kürzlich der vierfache Tannhäuser an einem Abend in Hamburg.

— Nicolais Grab. Die Generalintendantur der königlichen Schauspiele in Berlin hat die Grabstätte Otto Nicolais, der auch Kapellmeister am Berliner Opernhaus war, angekauft, um sie vor der Planierung, die ihr jetzt drohte, zu bewahren. Das Grab des Komponisten der unsterblichen „Lustigen Weiber" ist von einem schweren Granitblock bedeckt, der es gleichsam für die Ewigkeit vor der Zerstörung schützen soll, macht aber sonst einen völlig verlassenen Eindruck. Die pietätvolle Tat der Berliner Intendanz, die die Stätte bis 1937 zunächst wieder erhalten hat, bringt vielleicht auch die letzte Ruhestätte eines deutschen Meisters wieder in die Erinnerung der schnellvergessenden Mitwelt. Das „Berliner Tageblatt" erzählt, daß es vor allem dem graubärtigen Friedhofverwalter zu danken sei, daß das Grab bis heute erhalten geblieben ist: Weil der Mann, der dort unten liegt, ja wohl eine hübsche Oper komponiert habe, habe der Verwalter seine schützende Hand über das Grab gehalten. — Das erinnert an Mozarts Geschick und den Wiener Totengräber.

— Die Macht des Liedes. Einen neuen bemerkenswerten Beitrag über die Wirkung der Musik auf das menschliche Gemüt, über das seelische Bedürfnis nach ihr in bedeutungsvollen Momenten — die „Geschichte" gab bisher gerade in dieser Hinsicht lehrreiche Beispiele — bringt das entsetzliche Unglück der Strandung des Dampfers „Berlin". Eine der Geretteten, Frl. Schröder, erzählt auf die Frage, wie sie die Zeit auf dem Wrack verbracht hätten, u. a.: „Gott weiß was. Wir sangen geistliche und weltliche Lieder ..." Und der französische Journalist Jaboulet berichtet: „Die Frauen sangen uns vor und heulender Sturm war ihre Begleitung." — Ueberhaupt wird das Verhalten der Frauen in der Gefahr wieder sehr gerühmt. Neben so manchem wackeren Künstler hat auch die Mannheimer Sängerin, Frl. Schöne, ihr Grab in den Wellen gefunden. Sie war eine der ersten Sängerin der weiblichen Hauptpartie in Pfitzners „Rose vom Liebesgarten".

— Von den Konservatorien. Die 50jährige Jubelfeier des Kgl. Konservatoriums für Musik in Stuttgart findet in den Tagen vom 13. bis 16 April statt. Zum geschäftsführenden Vorsitzenden ist Direktor Professor S. de Lange gewählt worden.

— Aufruf für das Bach-Museum. Man schreibt uns: In Eisenach soll im Frühjahr 1907 das dritte deutsche Bach-Fest stattfinden, und zwar in Verbindung mit der Einweihung von Johann Sebastian Bachs Geburtshaus als Museum. Es soll in diesem Hause alles aufbewahrt werden, was auf Bach, seine Familie wie seine Zeitgenossen Bezug hat. Auf welche Schwierigkeiten dieses Unternehmen stößt, ist leicht zu ermessen, wenn man bedenkt, daß 157 Jahre seit Bachs Tode vergangen sind. Die Manuskripte Bachscher Werke sind meist in den königlichen Bibliotheken zu Berlin untergebracht; Bilder Bachs, seiner Familie wie seiner Zeitgenossen sind nur spärlich vorhanden. Die zahlreichen Instrumente, die der große Thomas-Kantor und seine Söhne besessen haben, mögen wohl noch erhalten sein, aber die Spuren ihres Daseins sind nicht zu entdecken. Immerhin ist es noch nicht zu spät, Umschau zu halten, ob sich nicht da und dort Manuskripte, Bilder, Instrumente usw. vorfinden. Darum erläßt ein Komitee den Aufruf an die Oeffentlichkeit, an dem Werke mitzuhelfen und alles herbeizutragen, was von Erinnerungen an Bach noch vorhanden ist.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen. Für seine Mitarbeiterschaft an dem neuen „Volksliederbuche für deutsche Männergesangvereine" hat Professor Dr. Karl Reinecke in Leipzig außer dem Kronenorden zweiter Klasse (im Dezember 1906) auch noch ein fürstliches Honorar erhalten. (Und die andern?) — Den roten Adlerorden 4 Klasse haben erhalten: Dr. Max Friedländer, Professor der Musikwissenschaft an der Universität zu Berlin; Professor H. Kretzschmar in Schlachtensee bei Berlin; Professor Georg Schumann, Direktor der „Singakademie" zu Berlin; Königl. Musikdirektor Ferdinand Hummel in Berlin. — Professor Felix Schmidt, Dirigent des Berliner Lehrergesangvereins, ist der preußische Kronenorden 3 Klasse verliehen worden. — Zum Geburtstage des Königs von Württemberg sind folgende Stuttgarter Künstler ausgezeichnet worden: Hofkapellmeister Pohlig erhielt das Ritterkreuz des Ordens der Württembergischen Krone, Professor Seyffardt vom Stuttgarter Konservatorium das Ritterkreuz 1. Klasse des Friedrichsordens, Chordirektor Doppler den Titel Professor, Felix Decken vom Hoftheater wurde zum Kammersänger, unser erster Konzertmeister Wendling zum Kammervirtuosen ernannt. Der Geiger Walter Schulz erhielt den Titel eines Kammermusikers. — Musikdirektor Rückbeil hat aus Anlaß des 50jährigen Jubiläums des Stuttgarter Orchestervereins die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens verliehen bekommen. — Professor Joseph Joachim ist zum Offizier der Ehrenlegion ernannt worden.

— Max Reger ist als Nachfolger Zöllners zum Universitäts-Musikdirektor in Leipzig gewählt worden und wird dem Rufe Folge leisten. Max Reger vertauscht also München mit Leipzig. Auch ein Zeichen der Zeit.

— In die durch die Pensionierung von Professor Schröder erledigte Hofkapellmeisterstelle in Sondershausen hat der Fürst von Schwarzburg-Sondershausen den Königl. Musikdirektor Traugott Ochs in Bielefeld berufen. Der neue Dirigent unserer Hofkapelle, dem zugleich der Titel „Professor" verliehen wurde, ist ein geborener Schwarzburger. Er hat sich als Leiter der Musikschulen in Brünn und Bielefeld, wie als Veranstalter philharmonischer Konzerte einen Namen gemacht. Herr Ochs übernimmt auch die Direktion des Sondershäuser Konservatoriums. B.

— Musikdirektor E. A. Hoffmann in Aarau ist auf dem Wege der Berufung zum Organisten und Chorregenten der christkatholischen Kirchgemeinde dieser Stadt gewählt worden.

— Man schreibt uns: Am 9. Februar ist in Paris der Komponist Wilhelm Goldner im Alter von 67 Jahren gestorben. Goldner war in Hamburg geboren, studierte Musik in Leipzig und ging in jungen Jahren nach Paris, wo er bald ein gesuchter Klavierlehrer und beliebter Konzertspieler war. Im Jahre 1870 wurde er, wie alle Deutschen, ausgewiesen und lebte während des Krieges in seiner Vaterstadt. Später nahm er seine Lehrtätigkeit in Paris wieder auf. Seine Salonkompositionen im feinen Stil haben große Verbreitung gefunden, in seinen Suiten hat er es verstanden, französische Grazie mit deutscher Gemütstiefe zu verschmelzen.

— In Dresden ist im Alter von 73 Jahren Professor Anton Krause, der langjährige Leiter des Städtischen Singvereins und der Konkordia-Konzerte in Barmen (1859—97), gestorben. Krause (geboren zu Geithain im Königreich Sachsen), ein Schüler Friedrich Wiecks, kam nach Barmen als Nachfolger Karl Reineckes und hat dort die großen Chor- und Orchesterwerke von Bach, Beethoven und Schumann, zugleich auch die Wagnerschen Opern in Konzertaufführungen eingeführt. Erfolgreich hat er auch als Musikpädagoge gewirkt.

— Der Komponist und Kapellmeister Otto Goldschmidt ist bei London, 77 Jahre alt, gestorben. Er hat den „Bach-Verein" in London gegründet und war überhaupt nicht ohne Einfluß auf das englische Musikleben. Sein Oratorium „Ruth" hat es auch in Deutschland zu mehrfachen Aufführungen gebracht. Populär wurde Goldschmidt seinerzeit durch seine Heirat mit Jenny Lind, die er 1849 zum erstenmal in einem Konzerte begleitete. 1852 fand die Heirat statt. Die 1887 gestorbene Künstlerin liegt in Malwern begraben, wo ihr Gatte auch seine letzte Ruhestätte an ihrer Seite gefunden hat. Der hilfreiche Sinn beider Künstler gegenüber deutschen Musikern in England wird gerühmt.

— In London ist, wie die Blätter melden, Sir August Friedrich Manns, der gefeierte Dirigent der Händel-Feste, gestorben. Manns war 1825 als Sohn eines Glasbläsers in Stolzenberg bei Stettin geboren. (Die „Neue Musik-Zeitung" hat Bild und biographische Skizze von Manns in Nr. 19 des 24. Jahrgangs gebracht.)

Schluß der Redaktion am 2. März, Ausgabe dieser Nummer am 14. März, der nächsten Nummer am 4. April.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 12.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei **Kreuzbandversand** im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.



Zum Quartalswechsel.

Mit der heutigen No. 12 schliesst das II. Quartal des 28. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung" ab. Wir ersuchen unsere Leser, das Abonnement ***rechtzeitig*** *zu erneuern, damit jede Störung in der Zusendung vermieden werde. Gleichzeitig erlauben wir uns, unseren Lesern einen allgemeinen Ueberblick über unser Programm in der kommenden Zeit zu geben.*

Zunächst sind mehrere ***eingehende Analysen*** *von bedeutenden modernen Kompositionen ins Auge gefasst. Einerseits werden es uns die Musikfreunde, die in grösseren Städten die Werke in Konzert- und Theateraufführungen bereits gehört haben, Dank wissen, wenn wir ihnen in solchen Analysen mit Notenbeispielen (auch die Musikbeilage soll eventuell mit herangezogen werden) diese Werke näher kennen zu lernen Gelegenheit geben; es soll aber auch all den Lesern in kleineren Städten und auf dem Lande, die niemals oder doch nur in seltenen Fällen eins der modernen Werke zu hören bekommen, die Bekanntschaft vermittelt werden. Wenn wir uns auch der Tatsache bewusst bleiben, dass die beste Analyse den Eindruck einer Aufführung nicht ersetzen kann, dass sie stets nur Stückwerk bleiben wird, so ist es auf der andern Seite nicht zweifelhaft, dass Interesse und Verständnis durch gute eingehende Analysen gefördert werden können, dass sie zum Nachdenken und Vergleichen der eigenen Eindrücke anregen, dass sie auf vieles aufmerksam machen, was beim Hören verloren geht. Und dann sollen allen unsern Lesern wenigstens in der „Skizze" die Werke bekannt sein, um die in der „Neuen Musik-Zeitung" oft und heiss gestritten wird. Das* ***eigene*** *Urteil soll mit herangezogen werden. In Aussicht genommen sind zunächst:*

Salome *von Richard Strauss;*
Serenade in G dur *von Max Reger;*
IX. Symphonie *von Anton Bruckner.*

Neben diesen grossen Studien werden sowohl die ***„Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke"*** *fortgesetzt, die nun bald zu den grösseren Formen kommen, wie auch die nunmehr als selbständige Aufsätze behandelten Kapitel der* ***Tonsatzlehre*** *keine Unterbrechung erleiden. Beide Artikelserien sollen nach wie vor nach Möglichkeit miteinander abwechseln.*

Die Pflege der ***Hausmusik*** *wird vermehrt durch die schon angekündigten Aufsätze über Werke der* ***Kammermusik.*** *Brahms' H dur-Trio wird in der nächsten Nummer den Reigen beginnen, dem sich andere Meisterwerke in zwangloser Reihenfolge anschliessen werden. Wie auch bereits erwähnt, werden diese Aufsätze sich nicht bloss auf die Kammermusikwerke, auf Trio- und Quartettspiel beschränken, sondern auch auf das Klavier und die einzelnen Streichinstrumente übergreifen.*

Dem ***Musikleben der Gegenwart*** *wird auch weiterhin regste Aufmerksamkeit geschenkt werden, Batkas „Monatsplauderer" und die „Kritische Rundschau" werden dafür sorgen, dass unsere Leser auf dem laufenden bleiben. Auch die Polemik soll in der Neuen Musik-Zeitung nicht gemieden werden. Das Kapitel „Unsere Künstler" soll als eine der Neuen Musik-Zeitung besonders eigne Spezies nach wie vor reich ausgestattet bleiben.*

Im Feuilleton soll wie bisher durch passende und gewählte Aufsätze der ***unterhaltenden*** *Lektüre ihr Recht eingeräumt werden.*

Die Geschichte der Musik *von Richard Batka wird in den bis heute erschienenen vier Lieferungen (4 Bogen gleich 64 Seiten) unseren Lesern bereits gezeigt haben, dass sie hier ein* ***wirkliches wertvolles,*** *auf den* ***neuesten*** *Forschungen beruhendes, geistvoll und anregend geschriebenes Werk mit zahlreichen Illustrationen, Notenbeispielen und umfassenden Quellenangaben gratis erwerben.*

Die ***Kunstbeilagen*** *erscheinen weiter als vierteljährliche Gratisbeilage. Diesmal wird ein Porträt von* ***Johannes Brahms*** *ausnahmsweise der No. 13 statt der No. 12 beigegeben (siehe die Notiz auf S. 269).*

In der ***Musikbeilage*** *werden an* ***Klavierstücken*** *von neueren Komponisten u. a. zunächst Stücke von Heinrich Schwartz und Paul Blumenthal erscheinen, von älteren Meistern Couperin, Rutini, Domenico Zipoli, Johann Christian Bach. Unsere* ***Violinspieler*** *bekommen die schon angekündigte Sonate von Biber, sodann auch Bearbeitungen von kleineren Stücken anderer älterer Meister, sowie moderne Originalstücke. Für die* ***Cellisten*** *ist das Arrangement eines Notturno von John Field und eines Largo von Corelli erworben worden, für das* ***Trio-Spiel*** *zunächst noch weitere Bearbeitungen von Schubert (Marsch, Musik aus Rosamunde). Den beliebten* ***Liedern*** *wird nach wie vor unsere ganze Aufmerksamkeit gewahrt bleiben.*

Wir dürfen wohl hoffen, mit diesem Programm weitgehenden Wünschen unserer Leser gerecht zu werden. Dabei ist unser Abonnementspreis von 1.50 Mk. für sechs Nummern im Quartal mit allen Gratisbeilagen so ***niedrig*** *angesetzt, dass* ***jeder Musikfreund*** *die „Neue Musik-Zeitung" halten kann. Wir bitten um weitere* ***Empfehlung in Bekanntenkreisen*** *und gütige Angabe von Adressen für kostenlose Versendung von Probenummern.*

Verlag und Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung".



Berlin. (Konzerte.) In Berlin leben bekanntlich so viele Künstler, wie in fast allen übrigen deutschen Städten zusammen. Auch die Komponisten sind zahlreich genug hier vertreten, erfreulicherweise sogar solche, deren Namen nicht nur hin und wieder, sondern in schneller Folge auf den Programmen erscheinen. Ob es an dem inneren Werte der Komponisten liegt, oder ob die Konzertgeber sich vielleicht häufig aus anderen Gründen veranlaßt sehen, die betreffenden Werke zu wählen, mag dahingestellt bleiben. Selbstverständlich begegnet man dem Namen „Richard Strauß", als dem des ersten der zeitgenössischen Tondichter, mit Recht auf Schritt und Tritt. Fast seine sämtlichen Werke gelangen im Laufe einer Saison, einzelne dagegen sogar in mehrfachen Wiederholungen zur Aufführung. Der noch junge, recht begabte Dirigent Gregor Fitelberg annoncierte mehrere Strauß-Abende, deren erster „Macbeth" und „Sinfonia domestica" brachte. Paul Ertel gehört zurzeit zu den am meisten gespieltesten Komponisten. Seine Schaffenskraft bricht sich immer mehr Bahn. So führte Traugott Ochs (aus Bielefeld) den ersten Satz seiner „Harald-Symphonie" auf, der nicht nur durch Instrumentation fesselte, sondern durch seine in passendem Gewande daherschreitenden, charakteristischen Themen. Bei anderen Gelegenheiten erschienen von Ertel die neueste symphonische Dichtung „Pompeji" in einem Konzert der kgl. Kapelle unter Weingartner und ein Konzert für Violine allein, gespielt von A. Sebald. Auch Hugo Kaun behauptet sich. Vera Maurina spielte ganz ausgezeichnet sein Klavier-Konzert op. 50, dem es leider an Eigenart gebricht. Das Böhmische Quartett spielte von ihm Kammermusik, der fleißige Cellist Fritz Becker eine dankbare, in Tristan-Stimmungen schwelgende „Gesangszene" für Cello und Klavier, Michael Preß die Violin-Phantasie „Es war einmal", kleinere Orchesterstücke stehen bevor und Kauns Lieder werden recht häufig gesungen. Mindestens ebenso oft begegnet man Liedern von E. E. Taubert, die fast sämtlich sehr wirkungsvoll sind. Die Suite Tauberts in D dur für Streichorchester gelangte leider infolge der ungenügenden Direktion E. von Reznicek's nicht zu voller Wirkung. Zu den jetzt häufiger gesungenen Liedern gehören auch solche von Max Marschalk, die für entschiedene Begabung zeugen. Von außerhalb Berlins lebenden Tonsetzern stellte sich eine stattliche Anzahl ein: Max Reger, Vincent d'Indy, Henri Marteau, dessen Bedeutung jedoch nur in seinem Violinspiel zu suchen ist, Gustav Mahler, der seiner dritten Symphonie durch seine geniale Dirigierkunst zu einem teilweisen Erfolge verhalf, Sigfrid Karg-Elert, der außer verschiedenen Werken für Kunstharmonium, Gesang usw. eine Klaviersonate in fis moll spielte. Beifälligste Aufnahme fand die von Siegfried Ochs mit dem Philharmonischen Chor aufgeführte „Marienlegende" von Iwan Knorr. — Von den Geigern und Pianisten gibt es kaum einen von Ruf, den man während der letzten Monate nicht in Berlin hören konnte. Karl Flesch ist zweifellos würdig, unter die ersten Größen des Violinspiels gerechnet zu werden. Auch Theodore Spiering bot mit Joachims e moll-Variationen eine Meisterleistung. Alfred Wittenberg zeigte seine hohe Künstlerschaft in zwei Konzerten, u. a. einem Brahms-Beethoven-Abend. Die junge, hier schon bekannte Geigerin Amalie Birnbaum macht auffallende Fortschritte. Bruchs g moll-Konzert spielte sie mit prächtigem Ton, technischer Sicherheit und seelenvollem Ausdruck. Unter den Cellisten ist zuerst der Meister David Popper zu erwähnen, dann Otto Urack mit d'Alberts Konzert, Oskar Brückner als eleganter Virtuose, Eugenie Stoltz mit einer nicht hervorragenden Sonate von Dohnanyi, deren Klavierpart dieser selbst ausführte. Dohnanyi machte auch als Dirigent seines von E. Steffaniai brillant gespielten Klavierkonzertes einen vielversprechenden Eindruck. Großen Erfolg errang sich der Kontrabaß-Künstler S. Kussewitzki. Alfred Reisenauer spielt jetzt häufig in Berlin und verdunkelt als Klavierspieler den Ruhm seiner meisten Kollegen. J. V. da Motta tritt immer mehr in den Vordergrund. Seine Leistungen und Programme sind bewundernswert. Aus der Menge der übrigen Pianisten, deren Vorträge ich für besonders künstlerisch halte, erwähne ich Sigrid Sundgrén-Schneévoigt, Marie Barinowa Malmgren, Fanny Davies, Hedwig Kirsch. Thekla Scholl-Gerkensmeyer steigt immer weiter empor und wird bald unter den Ersten rangieren. Elsa von Grave-Jonás verriet viel Geschmack und Schwung, obgleich ihr nur aus Liszt und Tschaikowsky bestehendes Programm ihre physischen Kräfte etwas überstieg. Richard Burmeister hatte starken Erfolg mit den von ihm mit orchestralem Gewande äußerst geschickt versehenen Lisztschen Werken „Concert pathétique" in e moll und „Mephistos Walzer". Als Chopin-Interpret war er weniger glücklich. Außerordentliches pianistisches Talent verrieten die junge Ethel Leginska, Rob. Adams-Buell und Louis Edger. Der Engländer Donald Francis Tovey dagegen, der sogar mit Joachim spielte, reicht in keiner Hinsicht über den Durchschnitt. — Der Sternsche Gesangverein unter Oskar Fried führte Liszts „Graner Messe" auf, der Philharmonische Chor unter Siegfried Ochs Beethovens „Missa solemnis". Von auswärtigen Gesangs-Vereinigungen erregte der „Amsterdamer a cappella-Chor" großes Aufsehen. — Die vielen Gesangskünstler boten kaum etwas Bemerkenswertes. Den bekannten Größen ist wenig Konkurrenz entstanden. Nur Felia Litvinne aus Paris kann ich wegen ihrer herrlichen Stimme und ihres meist vollendeten, wenn auch oft zu theatralisch angelegten Vortrages nicht übergehen. Blanche Marchesi geht noch weiter und schlägt fast durchgehends einen Ton an, wie er nur für Singspielhallen paßt. Bezüglich so mancher beliebter und beinahe allgemein bewunderter „Größen des Konzertpodiums" kann ich mich leider dem Urteil der Gesamtheit nicht anschließen. In vielen Fällen stehe ich da vor einem Rätsel, dessen Lösung mir nicht gelingen will. Der Grund des Erfolges in Berlin scheint nicht allein die Leistung zu sein, sondern irgend etwas anderes, geradezu Geheimnisvolles, das nur Eingeweihte begreifen können. Der unparteiisch und sachlich urteilende Kritiker kann sich über die Naivetät der die Konzertsäle häufig bis zur Grenze füllenden Menge nicht genug wundern. Doch darüber vielleicht ein anderes Mal.

Arthur Laser.

München. Ueber die Uraufführung „Christelflein" im Hoftheater sei noch folgendes heute nachgetragen. Dem von Ilse v. Stach verfaßten Stücke hatte man wohl mit besonderen Erwartungen entgegengesehen, da ein Tonsetzer vom Range Hans Pfitzners die Musik dazu geschrieben. Buch und Klavierauszug haben seinerzeit bereits von anderer Seite eine Besprechung in der „Neuen Musik-Zeitung" gefunden. Gelegentlich der Münchner Aufführung ist es allerdings dem ersteren nicht besonders gut ergangen. Für die Großen ist denn doch in dieser literarisch belanglosen Arbeit mancherlei gar zu kindlich und für die Kleinen wiederum vieles nicht verständlich. Der weitaus bessere Teil ist die Musik Pfitzners, wiewohl sie den Charakter der Gelegenheitsarbeit in mancher Hinsicht nicht ganz verleugnet. Die große Sparsamkeit in den orchestralen Mitteln und zugleich doch ihre außerordentlich reiche und geschickte Ausnutzung, die Schönheit nach Seite der rein klanglichen Wirkung sind wohl in erster Linie daran hervorzuheben, ebenso auch vielfach die feine Arbeit. Von der Erfindung wird man erst nach diesem allem zu sprechen haben, und zwar nicht eben allzu viel. Die reichlichen Beifallspenden bei der Premiere seien übrigens noch gewissenhaft gebucht. Wer den Löwenanteil davon Pfitzner zuweist und dessen hier sehr starke Anhängerschaft als Haupturheber der Kundgebungen betrachtet, wird kaum fehl gehen. Der musikalischen Leitung hatte sich für die erste Aufführung Felix Mottl persönlich angenommen. Bei den Wiederholungen dirigierte der neuengagierte Kapellmeister Cortolezis, der kurz darauf auch in der „Salome" ganz plötzlich und unangemeldet am Dirigentenpult erschien. Wenn er hier auch Proben seiner Dirigentenbefähigung geben konnte, so mußte doch seine unglaublich rasche Beförderung über die Köpfe der anderen, langjährigen Leiter unserer Oper hinweg, unmittelbar zum Stellvertreter des musikalischen Generalissimus, allgemeines und dabei sehr berechtigtes Erstaunen und Kopfschütteln hervorrufen. — Hans Pfitzner sind wir außer im Theater auch im Konzertsaal als Komponisten wieder begegnet. Von seiner, in der musikalischen Akademie aufgeführten Musik zum „Kätchen von Heilbronn" kannte man die Ouvertüre hier bereits als glänzendes, seinen Gegenstand sicher charakterisierendes Tonstück. Von den übrigen Nummern hat mir das Vorspiel zum dritten Akt mit seiner Stimmungseigenart den weitaus stärksten Eindruck gemacht. Uebrigens würde über das Ganze das letzte Urteil wohl erst bei einer Aufführung im Theater, in Verbindung mit Kleists Schauspiel, zu sprechen sein. Ebenfalls in der Akademie hörte man ein neues Klavier-Konzert von Franz Mikorey, das Soloinstrument und Orchester zwar wirksam und mit Kenntnis ihres Wesens verwendet, das aber hinter diesen technischen Dingen doch inhaltlich und im künstlerischen Gestalten zurücksteht. Frau Carola Lorey-Mikorey, die Schwester des Komponisten, erwies sich bei der Wiedergabe neuerdings als begabte Pianistin. — Ein symphonischer Prolog zu Karl Spittelers Epos „Olympischer Frühling" von Walter Courvoisier, den uns sein Urheber in einem Kaim-Konzert selbst vorführte, spricht zwar im allgemeinen recht gewandt die wohlbekannte Durchschnittssprache des heutigen Orchesterkomponisten, entbehrt aber doch noch so gut wie jeder persönlichen Note. Auch in Ernst Boehes neuester Tondichtung „Taormina" spüre ich speziell hiervon noch nichts Eigentliches, soweit die Erfindung in Frage kommt. Seine ganz ausgesprochene und heute weit entwickelte Begabung für ebenso treffende wie sorgfältig abgetönte musikalische Farbengebung, die ungewöhnliche Sicherheit und Klarheit in formeller Hinsicht, im thematischen Auf- und Ausbau, bilden bei ihm zunächst in gewissem Grade die individuellen Merkmale und stehen jedenfalls vorerst noch über der inneren Wärme und Unmittelbarkeit des Empfindens. Auch Boehe war als Dirigent ein gewandter Anwalt in eigener Sache. — Mit einem orchestralen Novitätenabend zeigte Kapellmeister Gustav Drechsel, was die Programmwahl anlangt, wohl den Mut, abseits von der allgemeinen Heerstraße Liegendes zu bringen, aber nicht das gleiche Glück wie seinerzeit bei seinen recht verdienstlichen retrospektiven Konzerten. Auch die Novitätenauslese schien zum Teil vom „retrospektiven" Standpunkt aus erfolgt zu sein. Verhältnismäßig am günstigsten schnitt Anton Beer-Walbrunn mit seinem zum mindesten frisch und lebendig konzipierten „Don Quixote"-Ritt ab. Bei einer Symphonie in c moll von Ed. Lerch mag man geneigt sein, wegen eines Ueberschusses an schwunglos-trockenem Formalismus die Existenzberechtigung in Frage zu stellen, noch mehr fast bei einem „symphonischen Vorspiel" von H. Wottawa, aber zum Teil aus direkt entgegengesetzten Ursachen. In diese Nachbarschaft war auch ein Meister wie Draeseke mit der freilich nicht seine bedeutendste Seite repräsentierenden D dur-Serenade geraten. — Auch Herr José Lassalle war bei seinem

César Franck-Abend bezüglich des Programms nicht eben besonders gut beraten. Jedenfalls vermögen weder der Orchestersatz aus der „Redemption", noch die symphonischen Dichtungen „Psyche" und „Der wilde Jäger" als Ganzes so viel Eindruck hervorzubringen, daß der späte, vielleicht auch schon verspätete Versuch, mit diesen Sachen für ihren Schöpfer in weiteren Kreisen Interesse zu wecken, hinreichend Aussicht auf Erfolg haben könnte. — Erstmalig in ihrer zum Orchesterkörper erweiterten Gestalt erschien die Deutsche Vereinigung für alte Musik unter Stavenhagens gewandter und sicher empfindender Leitung auf dem Plane. Es gab allerlei interessante Ausgrabungen aus vergangenen und vergessenen Zeiten in original-getreuer Ausführung (kleiner Streicherchor, Cembali, eventuell Bläser). Von den zu Gehör gebrachten Instrumentalwerken standen unserem heutigen Empfinden u. a. Telemann in seiner a moll-Suite und Hasse in der Ballettmusik zu „Piramo e Tisbe" mit ihrer mitunter ganz reizvollen klanglichen Eigentümlichkeit schon um ein Beträchtliches näher als etwa der würdige dall' Abaco in seinem „Concerto da chiesa" in B. Ein eigenartiges Unternehmen aber bedeuten die Veranstaltungen der genannten Vereinigung zweifellos. — Neues von Max Reger erfuhren wir außer in Liedervorträgen von Frau Lauer-Kottlar noch durch die Geigerin Bertha Zollitsch und den Komponisten selbst. Eine Chaconne für Violine allein (op. 91) zeigt ebenso wie die „Suite im alten Stil" (op. 93) in erster Linie ausgesprochenes Behagen an der Betätigung meisterlichen Könnens. Ausgezeichnet ist hier alles gearbeitet, dabei verständlich und unschwer zugänglich für den Hörer. Die Sonderbezeichnung der Suite wurde durch den ersten Satz am meisten gerechtfertigt. — Ein an anderen Orten schon vor Jahren aufgeführtes Streichquartett in fis moll von Felix Mottl hat man jetzt auch bei uns kennen gelernt. Das neugegründete Ahner-Quartett vermittelte unserem Publikum das Opus, an welchem die sichere Faktur, Mannigfaltigkeit des Gestaltens, entsprechendes Beherrschen der Stilgattung, Natürlichkeit des künstlerischen Empfindens jedenfalls höher als die musikalischen Gedanken an sich zu bewerten sind, in trefflicher Wiedergabe. Arthur Hahn.

Weimar. Der Tod eines 82-Jährigen ist zu melden: Das alte Hoftheater ist vom Erdboden verschwunden. Die letzte Vorstellung (Goethes Iphigenie) klang aus in einen Epilog (von Richard Voß), in dem die einzige redende Person (Fräulein Schneider als Genius des Orts) an das letzte Wort des Thoas: „Lebt wohl!" anknüpfte. Die Hauptgestalten aus Opern und Dramen, die für Weimar von besonderer Bedeutung waren, zogen an den traumhaft beleuchteten alten Stätten (Hoftheater, Schiller-Haus, Goethe-Haus) vorbei, um schließlich vereint in das neue Hoftheater einzuziehen, von Goethe und Schiller feierlich begrüßt. Thuilles Musik vermittelte ebenso wie die schlichte Dichtung in feiner, diskreter Art die Wehmut des Abschieds und die Freude am Zukünftigen. — Unser Hofkapellmeister Krzyzanowski wird bei der Neueröffnung (voraussichtlich im Dezember) eine um 16 Mann verstärkte Hofkapelle beherrschen können, auch der Hoftheaterchor soll für große Choropern durch ständige Ergänzungsmitglieder aus der Stadt verstärkt werden. Mit Zeller, Strathmann, Gmür (einer der genialsten Darsteller, die unsere Hofbühne je besessen, namentlich als Barbier), den Damen vom Scheidt, Ucko (nicht Acko, wie im letzten Bericht), Runge u. a. wird eine stattliche Reihe ernster, auf ein künstlerisches Ganze hinstrebender Künstler in das neue, mit frohen Hoffnungen begrüßte Haus einziehen. Dr. Aloys Obrist.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im königlichen Opernhause zu Berlin hat die hundertste Wiederholung von Richard Wagners Musikdrama „Siegfried" kürzlich stattgefunden. Die Erstaufführung des Werkes an der königlichen Oper war am 8. Dezember 1885. Herr Lieban sang schon damals den Mime, die Herren Ernst, Betz, Krolop, Biberti, die Damen Sachse-Hofmeister, v. Ghilany, Leisinger waren die Vertreter der übrigen Hauptrollen.

— Im Stuttgarter Hoftheater hat die erste deutsche Aufführung der zweiaktigen komischen Oper „Der Zauberbecher" von Gabriel Pierné hübschen Erfolg gehabt. Wir werden auf das liebenswürdige Werkchen in unserem Rückblick noch zu sprechen kommen.

— „Mirandolina", komische Oper in drei Akten von Bernhard Scholz, hat im Darmstädter Hoftheater die Uraufführung erlebt und, wie man uns schreibt, Erfolg gehabt.

— Im Bremer Stadttheater sind unter der fleißigen Direktion von Frau Erdmann-Jesnitzer zwei unserer neuen Opern, d'Alberts „Flauto solo" und „Das süße Gift" von Albert Gorter, mit großem Beifalle aufgenommen worden. J. B.

— Die nachgelassene komische Oper von Cyrill Kistler „Die Kleinstädter" ist nun auch von der Direktion des fürstlichen Theaters in Sondershausen zur Aufführung angenommen und wird in nächster Zeit in Szene gehen. Kistler war seinerzeit Lehrer am hiesigen Konservatorium und seine erste Oper „Kunihild" hat 1885 auf unsrer Bühne ihre Uraufführung erlebt. M. B.

— Ueber die „Salome"-Aufführung schreibt man uns aus Paris: Es scheint nun entschieden, daß Straußens Oper in der Gaîté mit einer deutschen Besetzung gegeben wird. Die Hauptrolle soll Frl. Destinn oder Frl. Akté anvertraut werden, Strauß wird die Vorstellungen dirigieren. Ueber den Zeitpunkt ist bis zur Stunde nichts näher bekannt. Damit ist die vielumstrittene Frage in ein neues Stadium getreten. Die Gebrüder Isola, reiche Theaterunternehmer, haben sich entschlossen, in ihrem schönen Gaîté-Theater das Werk mit Mitgliedern der Oper aufzuführen. Die Premiere der „Salome" wird das große Ereignis der Saison werden. Kn.

— Das Grand Opera Syndicate Ltd. in London, das alljährlich während der Frühjahrssaison (Mai und Juni) am Coventgardentheater eine größere Anzahl Wagner-Opern in deutscher Sprache gibt, ersucht, darauf aufmerksam zu machen, daß das van Dyckſche Unternehmen zu dem Grand Opera Syndicate Ltd. in keiner Beziehung stand, sondern lediglich ein Privatunternehmen war. (Die traurigen Ereignisse beim Schluß dieser Vorstellungen und das Schicksal so vieler tüchtiger Künstler beim Untergang des Dampfers „Berlin" sind bekannt. Red.) Das deutsche Opernpersonal für die diesjährige Frühjahrssaison des Coventgardentheaters ist zum Teil bereits engagiert; die Aufführungen finden wieder unter der musikalischen Leitung der Herren Dr. Hans Richter und Percy Pitt statt.

— Der bekannte, jetzt vierzig Jahre zählende, französische Komponist Camille Erlanger, der Autor des „Polnischen Juden", hat eine Oper nach Gerhart Hauptmanns „Hannele" vollendet. J. Thorel und Louis de Grammont haben das Libretto geschrieben.

— Im italienischen Theater zu Amsterdam ist eine neue (im vorigen Jahre im Sonzognowettbewerb preisgekrönte) Oper, „Cavalleria rusticana" von Monleone, in Szene gegangen. Daß ein Text, dessen Vertonung einen seltenen Erfolg gehabt hat, noch einmal komponiert wird, ist gewiß merkwürdig. An solchem Textbuch muß wirklich etwas sein.

— Musikfeste. Wie verlautet, wird die übernächste Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" 1908 in Koburg stattfinden; die diesjährige soll bekanntlich in Dresden abgehalten werden. — Das zweite Elsaß-Lothringische Musikfest wird in Straßburg am 1.—3. Juni unter dem Protektorat des kaiserlichen Statthalters abgehalten werden. „Damnation de Faust" von Berlioz in französischer Sprache unter Leitung von Colonne (Paris); ein Choral aus der Kreuzstabkantate von Bach unter Leitung des Generalmusikdirektors Steinbach (Köln); der 13. Psalm von Liszt, Leiter: Felix Mottl (München) sind im Programme vorgesehen. Die Leitung der Vorproben hat der Straßburger Musikprofessor Ernst Münch übernommen. — Das XVI. anhaltische Musikfest wird voraussichtlich am 5. Mai in Dessau gefeiert werden. Als Hauptwerk für das Chorkonzert ist „Fausts Verdammung" von Hector Berlioz bestimmt. — Das erste steiermärkische Musikfest findet in diesem Mai in Graz statt.

— Die Königliche Kapelle in Berlin hat am 15. Februar ihr sechshundertstes Symphoniekonzert gegeben. 1842 wurden die Symphonieabende begründet und fanden zunächst unter abwechselnder Leitung des kgl. Kapellmeisters Karl Wilhelm Henning und des kgl. Musikdirektors Wilhelm Taubert statt. Das 100., 200. und 300. Konzert leitete Wilhelm Taubert, das 400. Robert Radecke, das 500. und 600. Felix Weingartner.

— Der Stuttgarter „Orchesterverein" hat sein 50jähriges Jubiläum gefeiert. Wir kommen auf den Verein später noch mit einigen Worten zurück.

— In Erfurt soll vom Sollerschen Musikverein am 14. April ein Oratorium „Gottes Kinder" von dem Stuttgarter Komponisten Wilhelm Platz aufgeführt werden. Wer die 100 Lieder von Platz kennen gelernt hat, in denen eine Fülle köstlicher Musik enthalten ist, mußte sich sagen, daß dieser Komponist gewiß das letzte Wort noch nicht gesprochen habe und erst in einem Werke größeren Umfangs voll zur Geltung werde bringen können. Das Werk, soweit es sich nach der Partitur beurteilen läßt, verrät eine starke musikalische Gestaltungskraft und zeichnet sich ebenso durch Wärme der Empfindung und religiöse Innigkeit, wie durch die Bedeutsamkeit und feine Verarbeitung der Motive aus. A. Sch.

— In Osnabrück ist im 21. Volksunterhaltungsabend „Das deutsche Märchen in Wort, Lied und Bild" aufgeführt worden.

— Das vom Städt. Kurkomitee in Baden-Baden veranstaltete 7. Abonnementskonzert hat sich zu einer würdigen Gedenkfeier für Richard Wagner gestaltet, indem das städtische Orchester durch Zuzug aus Straßburg auf 72 Mann verstärkt worden war. Kapellmeister Paul Hein erntete für seine trefflichen Darbietungen reichen Erfolg, ebenso der Hamburger Tenor Pennarini, dessen Hauptverdienst es war, ad auros dargetan zu haben, daß das Gebet aus Rienzi im Konzertsaal ein Unding ist. Für die Feier zeigte sich das Publikum der Bäderstadt außerordentlich dankbar. -ee-.

— Prof. E. W. Degners symphonische Dichtung „Maria und die Mutter" hat in Weimar ihre Erstaufführung erlebt.

— Ein neues Chorwerk „Sommer-Feierabend" für Männerchor, Tenor und Altsoli mit Orchester von Lud. Heß, op. 20, hat, wie man uns schreibt, bei seiner Erstaufführung im Musikverein Kaiserslautern unter Mitwirkung des Komponisten und unter der Leitung von Musikdirektor August Pfeiffer sehr guten Erfolg gehabt. Komponist und Dirigent wurden vom Publikum gefeiert.

— Bruckners VII. Symphonie ist im Argentinatheater zu Rom unter Bessellas Leitung zum erstenmal aufgeführt worden. Nach Zeitungsberichten war der Eindruck verschieden, Wohlwollen und Widerspruch wechselten miteinander, was in Anbetracht der schwereren Eingänglichkeit der Brucknerschen Kunst kaum wundernehmen wird.

Schwächliche in der Entwicklung oder beim Lernen zurückbleibende **Kinder**
sowie **blutarme** sich matt fühlende und **nervöse** überarbeitete, leicht erregbare, frühzeitig erschöpfte **Erwachsene**
gebrauchen als Kräftigungsmittel mit grossem Erfolg

Dr. HOMMEL's Haematogen.

Der Appetit erwacht, die geistigen und körperlichen Kräfte werden rasch gehoben, das Gesamt-Nervensystem gestärkt.

Man verlange jedoch ausdrücklich das echte „Dr. Hommel's" Haematogen u. lasse sich keine der vielen Nachahmungen aufreden.









Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart:

Musik-Aesthetik

in kurzer, gemeinfasslicher Darstellung
mit zahlreichen Notenbeispielen von

William Wolf.

Komplett in zwei Bänden brosch. M. 7.20, gebunden M. 8.70.
Jeder Band ist auch einzeln käuflich und zwar
Band I (164 Seiten) broschiert M. 2.40, gebunden M. 3.—.
„ II (341 „) „ „ 4.80, „ „ 5.70.

Zu beziehen durch jede Buch- u. Musikalienhandlung sowie auf Wunsch auch direkt vom Verlag Carl Grüninger, Stuttgart.



Zu haben in Apotheken, Parfümerie-, Drogen- und Friseurgeschäften.



Stellengesuche Stellenangebote, An- und Verkäufe aller Art, Pensionsgesuche etc. kostet die kleine Zeile 60 Pf. — Aufträge an die Expedition in Stuttgart oder an eine der Filialen von Rudolf Mosse. — Die Gebühren sind der Bestellung gleich beizufügen. Für eine Zeile sind 10 Silben, für ein Wort aus grösserer, fetterer Schrift zwei Zeilen und für Weiterbeförderung von Chiffre-Briefen 60 Pf. extra zu berechnen.

Amati-Cello,
garantiert echt, zu verkaufen. Offerten durch **Rud. Mosse, A. M. 3630, Mühlhausen i. Th.** erbeten.

Staatlich geprüfte **Gesanglehrerin,**
sucht f. sof. Stelle an einer Musikschule, ev. öffentl. Mädchenschule od. Pensionat. Anträge erb. u. **M. Z. 6, Meran,** postl.

Prachtvolle alte Meistergeige!
Januarius Gaglianus 1754. Gross., edler Ton. Für Mk. 70.— abzugeb. Knüppe, St. Johann-Saar, Dudweilerstr. 55.

Kompositionen Humorist, Chöre, bess. Salonmusik etc. sucht: Leipziger Musik-Verlag, Arwed Strauch, Leipzig-R., Oststr. 9.

Künstlergeige,
mittl. Tonstärke, für Mk. 240.— zu verkaufen. Bei Sicherheit auf Probe.
W. F. Meyer, Dramburg.

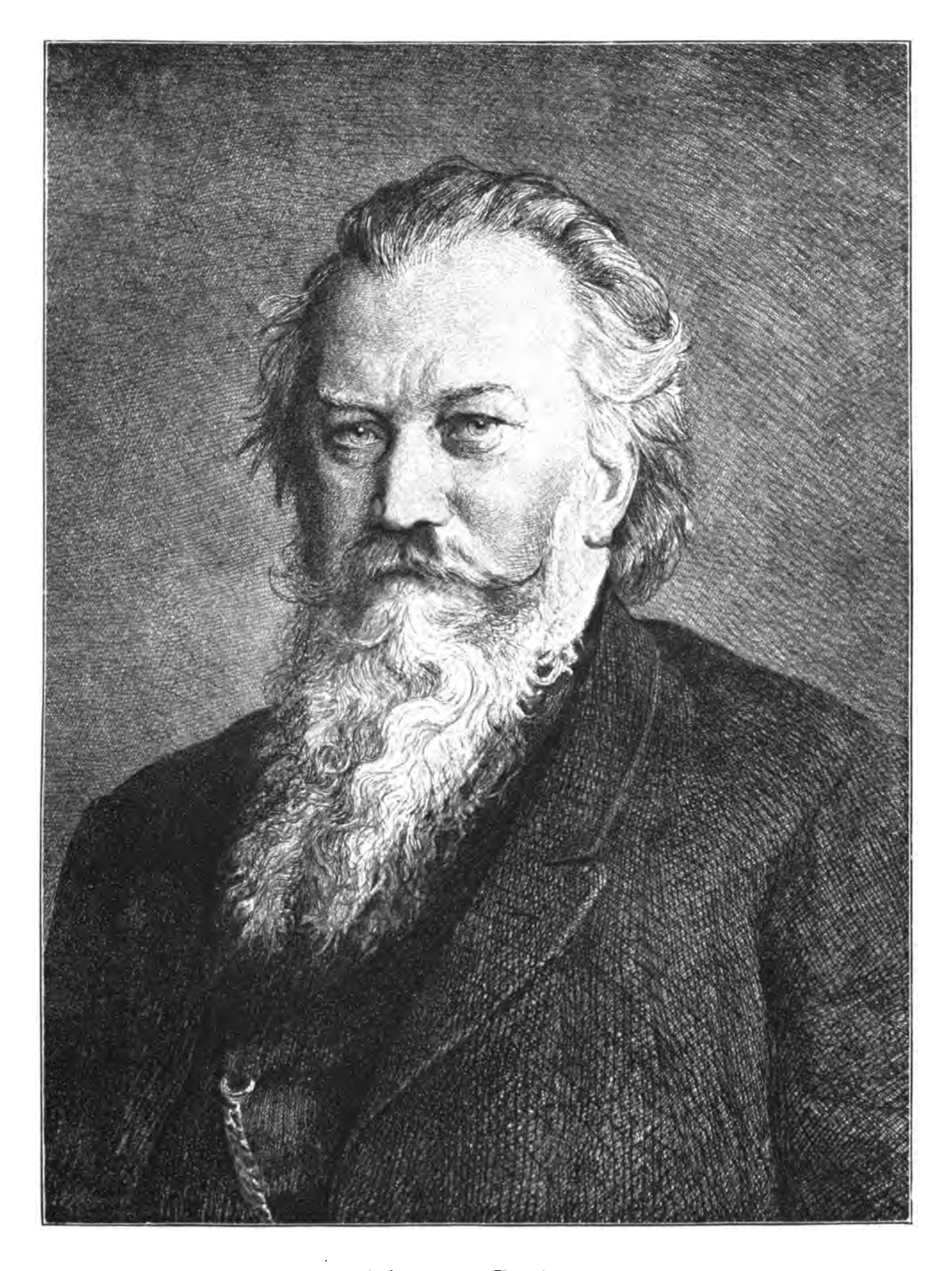
Alte Konzert-Sologeige,
feinst repariert, gesangreicher Ton, 300 Mk., event. zur Ansicht.
Lehrer Stehr, Neisse.

Gesucht per sofort:
Tücht. Musiklehrer,
welcher rentable Musikschule (Rhld.) käuflich unter günstigen Bedingungen übernimmt. Offerten unter **P. A. 548** an **Rudolf Mosse, Stuttgart.**

Dirigent gesucht

für Stadtmusik-Philharmonie mit 35—40 Dilettanten. — Konservatorisch gebildete Musiker, nicht über 35 Jahre alt, unverheiratet und katholisch, wollen Zeugnisabschriften nebst Photographie an Bürgermeister **Faber** in **Remich** (Grossherzogtum Luxemburg) einsenden. Gehalt 1000 Mark. Gesicherter Nebenverdienst 500 Mark. Ausserdem Privatstunden.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Johannes Brahms.

Nach dem Pastellgemälde von Ludwig Michalek.

Neue Musik-Zeitung
Kunstbeilage.



— **Musikeranekdoten** von Rossini und Verdi wußte unlängst der Pariser „Figaro“ zu erzählen. Der Schöpfer des „Barbiers von Sevilla“ besaß einen feinen, kaustischen Witz. Eines Tages bat ihn einer seiner Schüler um die Erlaubnis, ihm zwei Melodien eigener Kompositionen vorspielen zu dürfen. Kaum hatte der Schüler die erste Melodie beendet, als der Meister lächelnd bemerkte: „Die zweite gefällt mir besser!“ — Noch interessanter ist die Verdi-Anekdote. Schon in jungen Jahren war der Komponist des „Troubadour“ ein begeisterter, ja ein fanatischer Patriot. Er diente seine Militärzeit in Mailand ab, dessen militärische Verwaltung damals von einem österreichischen Gouverneur geleitet wurde. Zwischen diesem und Verdi entwickelte sich eines Tages folgendes Gespräch: „Sie sind Musiker?“ „Ich will's wenigstens werden!“ „Und Sie haben den Mut, mit scharfen Worten über die österreichische Oberhoheit zu reden?!“ „Ich liebe mein Vaterland über alles. Dazu hätte ich etwa nicht das Recht?!“ „Gewiß! Jedoch ersuche ich Sie, für die österreichischen Truppen ein Marschlied zu komponieren!“ „Das wird schwer angehen!“ „Bis jetzt habe ich Sie ersucht, nunmehr befehle ich Ihnen, für meine Soldaten ein Marschlied zu schreiben. Haben Sie verstanden?“ „Zu Befehl!“ „Und Sie willigen hoffentlich ein?“ „Es bleibt mir wohl nichts anderes übrig.“ „Wann können Sie die Komposition fertig haben?“ „Noch heute abend!“ .... Noch unter dem Eindruck dieses Gespräches schrieb Verdi ein revolutionäres Marschlied in der Art der Marseillaise, und etliche Tage darauf marschierten die Oesterreicher nach dieser Marseillaise „Hors d'ici les barbares!“ Welche Strafe Verdi für diesen mutigen Patriotismus erhalten hat, ist nicht bekannt geworden. A. N.

— **Ein Armenkonzert Beethovens.** Nicht allgemein bekannt wird es sein, daß Beethoven mit dem Virtuosen Pollèdro in Karlsbad im Jahre 1812 ein sogenanntes Armenkonzert veranstaltet hat. Am 6. August 1812 spielte Beethoven am Fortepiano, Pollèdro auf der Violine zum Vorteil der durch Feuer verunglückten Bewohner der Stadt Baden bei Wien, mit einer Einnahme von fast tausend Gulden. Der Chronist meldet weiter: Eine freie Phantasie von Beethoven, der hierin als großes Genie fast unerreichbar hoch steht, beschloß diese genußreiche Akademie. Der Reingewinn dieses Konzertes wurde den verunglückten Bewohnern Badens zugeschickt.

M. Kaufmann.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 12 bringt an erster Stelle ein Klavierstück „Albumblatt“ von **Arnold Mendelssohn**. Es ist eine frühe Arbeit des hochbegabten Darmstädter Komponisten, die durch die Natürlichkeit und Wahrhaftigkeit ihrer schlichten Art für sich einnimmt, und deshalb auch nicht als Manuskript im Pulte ihr Dasein vertrauern soll. Vielleicht wird gerade die Melodie sich ein Plätzchen im Herzen manches Klavierspielers erobern? — Das zweite Stück, ein Lied des früheren Kölner Kapellmeisters **Arno Kleffel**, der als Komponist und Musikschriftsteller zurzeit in Großlichterfelde bei Berlin lebt, hat schon die reichere Palette moderner Farben. „Stille träumende Frühlingsnacht!“ Wie fein, bei durchaus nicht übertriebenen Kunstmitteln, hat der Komponist die zu weiche, zarte Stimmung getroffen! Ein Lied, das nicht zu schwer und seiner Wirkung sicher ist. — In der Erläuterung zur Musikbeilage in voriger Nummer ist uns ein Irrtum unterlaufen, insofern als wir in einem kleinen Teil der Auflage eine **Burleske** von Frédéric Garnier statt des abgedruckten Liedes „Zwei Wünsche“ von Edwin Grohmann erwähnt haben. Unsre Leser werden das Versehen sich ohne weiteres selber erklärt haben. Die Burleske erscheint in einer späteren Nummer.

* * *

Unsere Kunstbeilage für dies Quartal wird, wie auch an anderer Stelle bemerkt, diesmal ausnahmsweise der ersten Nummer des folgenden Quartals, also der Nummer 13, beigegeben. Diese Nummer wird sich mit Brahms beschäftigen und zugleich als Kunstbeilage ein Bildnis des Meisters bringen. Die Leser erhalten also im nächsten Quartal **zwei** Kunstbeilagen.

* * *

Geschichte der Musik von Richard Batka.

Als Gratisbeilage liegt der heutigen Nummer der vierte Bogen von Richard Batkas „Geschichte der Musik“ bei. Neu eintretenden Abonnenten beehren wir uns mitzuteilen, daß die früher schon erschienenen drei Bogen zum Preise von je 20 Pfg. zuzüglich 10 Pfg. für Porto = 70 Pfg. (gegen Einsendung des Betrags in Briefmarken) vom Verlag erhältlich sind. Dieselben können auch durch jede Buch- oder Musikalienhandlung nachbezogen werden. ☛ In jedem Quartal erscheinen zwei Lieferungen dieser Musikgeschichte.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 1. März.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Notiz. Fragen, die die Einsender nicht in der erwarteten Nummer beantwortet finden, sind entweder erst nach dem Redaktionsschluß eingelaufen, oder sie bedürfen erst weiterer mit Zeitverlust verbundener Erkundigungen unserseits, oder aber sie mußten wegen Raummangels für die kommende Nummer zurückgestellt werden. Wir ersuchen freundlich, diese Notiz zu berücksichtigen.

Cyrill Kistler war unseres Wissens in Württemberg nicht längere Zeit ansässig. Er war nur einmal zu kürzerem Besuch in Ravensburg.

Ernst Hartenstein. Wir werden ersucht, Auskunft zu geben, ob Herr Ernst Hartenstein ein Schüler Kistlers war. Könnte uns vielleicht jemand aus unserem Leserkreise mit der Antwort dienen?

Salome. Wir erinnern uns, daß Professor Muncker in München in seinem Literaturkolleg den Scherz zu machen pflegte, wenn man Sálome betonte: „Meine Herren, die Sálome ist jene Dame, die im Luftballon in die Höhe fuhr usw. Wir haben es aber hier mit der Salóme zu tun.“ Schönen Gruß an den „hohen Norden“.

J. K. Wir werden Ihren Wunsch nach Stücken für Harmonium nicht vergessen und danken Ihnen für Ihr Schreiben.

M. Str. Wir bedauern auf solche Fragen nicht schriftlich antworten zu können. Die Stellung eines Lehrers für Musikgeschichte allein wird nur in den allerseltennen Fällen Lebensstellung sein. Um an einer Universität eine Prüfung ablegen zu können, ist das Maturitätszeugnis (Abiturientenzeugnis) nötig.

Karl Maria. Sie bitten uns um eventuelle Abänderungen Ihrer Gedichte. Eines davon lautet:

Das Veilchen.

I.

Am Wegesrand ein Veilchen —
Kaum erblüht, — wer es sieht.

II.

's Wonneköpflein, heiter-froh
Ist aufgereckt, — und schon entdeckt.

III.

Mädchentritt (!) und liebe Hand —
Stillbeglückt, — die es pflückt.

— Wir sind keine Dichter, können also auch nichts an dem Poem ändern oder gar verbessern. Wir schlagen aber vor, es vorläufig beim Mozart-Goetheschen Veilchen zu belassen. Das zweite Gedicht ist nicht übel.

A. F. in W. Bitten um Ausweis als Abonnent, dann werden wir Ihre Fragen gern beantworten.

Lehrer **P. R. B.** Wenden Sie sich wegen der Statuetten (auch Reliefs) an die Musikalienhandlung von A. Auer in Stuttgart.

Harmonielehre. Sie werden die Harmonielehre von Louis-Thuille auch für das Selbststudium mit viel Gewinn benutzen. Wenn Sie bereits eine Musikschule besucht haben, wird dies Werk Ihr größtes Interesse erregen. Im allgemeinen ist ja natürlich für jedes Studium die Hand des erfahrenen Lehrers von Vorteil.











A. St. Die angekündigten Aufsätze über Studien zum Violinspiel werden erscheinen. Sie werden Winke und Notenbeispiele zum täglichen Ueben usw. enthalten.

Abonnent in Bloemfontein. Wir danken Ihnen verbindlich für Ihre Berichtigung, wonach die Veröffentlichung der Thomson-Biographie (siehe Nr. 8 dieses Jahrgangs) von J. Cuthbert Hadden schon vor einigen Jahren erfolgt ist. Nun, sie war aber für uns in Deutschland neu. Möchten Sie nicht die große Freundlichkeit haben, uns gelegentlich mal einen „südafrikanischen Musikbericht" zu senden? Sie würden sich uns verpflichten und unsern Lesern mit Ihrem Schreiben gewiß Interesse bereiten.

H. Kl. stud. rer. nat. Die Bemerkung in der Musikbeilage „zum ersten Abdruck überlassen" ist eine urheberrechtliche. Sie sagt, daß die Neue Musik-Zeitung die Komposition **nicht** mit allen Rechten, Verlagsrecht usw. erworben hat, sondern sie nur zum erstenmal veröffentlicht. Zurzeit sind wir mit Notenmaterial so reichlich versehen, daß eine Einsendung keinen Erfolg hätte. Verbindlichen Dank.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 1. März.)

Notiz. Alle zur Besprechung im Briefkasten einlaufenden Manuskripte werden zurückgesendet, wenn das nötige Porto beilag. Die Erfahrung aber hat gezeigt, daß es sich empfiehlt, die Rucksendung etwas zu verzögern. Wenn die Einsender eine Besprechung nicht in der erwarteten Nummer finden, so ist das Manuskript entweder erst nach dem oben angegebenen Redaktionsschluß eingetroffen oder die Antwort mußte aus räumlichen Gründen bis zur folgenden Nummer zurückgestellt werden.

E. V., Mülhausen. Des ewigen Singsangs über Lust und Qual dieser Welt oftmals müde sind wir Ihnen für Ihre zwei Klavierstücke schier zu Dank verpflichtet. Das Klagelied schlägt einen tieferen Grundton an; man denkt dabei nicht bloß an eine zerbrochene Puppe. Streichen Sie aber im zweiten Teil die 12 mittleren Takte nach der Fermate über dem Hauptnonenakkord in d moll. Das Lied ohne Worte fließt etwas oberflächlich dahin. Beide Stücke sind schöne Zeugnisse tüchtiger Studien, die Sie, wie Sie schreiben, nach der Harmonie- und Kompositionslehre von Richard Kügele betrieben haben.

R. F—er, G—ben. Ihr Trauermarsch ist mit so viel Gebresten behaftet, daß wir von einer Veröffentlichung abraten. Warum wählen Sie gerade es moll? Bleiben

Sie in einer der bekannteren Tonarten und Sie werden Besseres vollbringen; das Zeug haben Sie dazu.

O. B., Schwarzwaldmädchen. Kunst ist in Ihrem Gesangswalzer nicht viel aufgewendet; man nimmt denselben aber als anspruchsloses Erzeugnis eines unverdorbenen Naturburschenstils gern hin.

J. B., E–kirch. Als empfindsames Gemüt schlagen Sie bei aller Schlichtheit des Satzes in Ihren Männerchören recht innige Töne an; manches tangiert die Grenze des Rührseligen. Unternehmen Sie noch weitere Studien, bevor Sie mit diesen Versuchen an die Oeffentlichkeit treten; einige Schwächen werden Ihnen mit der Zeit von selbst in die Augen springen.

B. F., H. Der unstete Ausdruck steht Ihrem „Wunsch" schlecht zu Gesicht. Warum Sie tot neben einem blanken Fischlein, das sich da unten auf dem kühlen Grund zur Mittagsstunde sonnt, ruhen möchten, dafür haben wir ebenfalls kein Verständnis.

F. G., Fr–ng. „Im Lenze" ist ein Meisterstück. Für den zweiten Vers hätten Sie die Dominanttonart wählen sollen. Das Wanderlied klingt etwas spröd, namentlich in der 3. und 4. Zeile.

W. P. Die Sprache „verschlungener Hände" interpretieren Sie mit ergreifendem Ausdruck. Wenn Ihnen etwas dran liegt, den Zeugen Ihrer stillen Seligkeit im Konzertsaal beklatschen zu lassen, so wollen wir Ihnen nicht wehren.

K. L. Ihre Walzer sind natürlich, flüssig, bieten durch gegensätzliche Merkmale angenehme Abwechslung und werden auf dem Tanzboden ihren Zweck sicherlich befriedigend erfüllen.

F. L.–ts, M–m. Die Arbeiten bestätigen Ihre satztechnische Sicherheit und Ihr natürliches Empfinden auf dem Gebiet der Vokalkomposition. „Der Garten" beginnt besser mit dem dritten Schlag. Aus dem Spielmannslied strahlt das ganze Glück des sorglosen Musikanten. Beide Chöre müßten wirken wie auch die ungesuchten Noten von „Veilchen" und „Deingedenken".

E. P. Zu Ihren gediegenen musikalischen Kenntnissen wünschen wir noch eine selbständige Phantasie, die nie versagt. Ihre beiden Klavierstücke lehnen sich etwas stark an Bekanntes an. Fleißige Uebung im Komponieren wird auch allmählich den Wert Ihrer Liedkompositionen erhöhen. — In Ihrer Flügelangelegenheit wenden Sie sich am besten an einen Klaviermacher. In Württemberg existiert keine ähnliche Fachprüfung; als Nichtwürttemberger hätten Sie bei uns keine Aussicht auf eine Ihrem Studiengang entsprechende Stellung.

E. L. –sund. Aus den zum Teil vornehm gestalteten Liedern und Stücken weht der Hauch eines klassisch geschulten Geistes. Eingehendere Besprechung ist uns bei so umfangreichen Sendungen wie der Ihrigen nicht möglich.

A. M., W. Auch gut. Aber muß denn jede Note, die aus Ihrer Feder fließt, in unsern Briefkasten gesteckt werden?

Rätsel.

In ein schädliches Insekt
Eine Silb' hineingesteckt,
Gibt ein geistlich Lied direkt.

Auflösung des Rätsels in Nr. 10:

Kapelle.

Richtige Lösungen sandten ein: Annie Steskal, Wien. Alfred Degenhard, Chemnitz. E. A. Hoffmann-Fröhlich, Aarau, J. Patschovsky, Bad Landeck (Schles.)

Nachträgliche Lösung des Rätsels in Nr. 8 sandte ein: Ivan H. Haarburger, Bloemfontein (Südafrika).

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



XXVIII. Jahrgang.
Nr. 13.

Stuttgart-Leipzig
4. April 1907.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Brahms und die Gegenwart.

Zum zehnjährigen Todestage des Meisters am 3. April.

Von Dr. **Walter Niemann** (Hamburg).

Unsere Zeit regster geistiger Betätigung und empfindlichster Reizsamkeit tut sich in Kalenderbegeisterung nur allzuviel zu gute. Nicht die Zahlen fünfzig und fünfundzwanzig allein sind's mehr, die zu rückschauenden Betrachtungen Anlaß geben, sondern — es ist der Fluch der Dezimalrechnung! — auch kleinere Zeitspannen fordern schon bei ihrem Durchlaufen die Feder des Chronisten heraus. Impietät ist das letzte, das man unserer Zeit zum Vorwurf machen darf. Eher übertriebene Pietät, die freilich oft nur auf Mode herausläuft.

Und doch, wer freute sich nicht grad' unserer Zeit, wenn er an Johannes Brahms' zehnjährigem Todestage seine Blicke in die Runde schickt! Die erste kleine Spanne einer Geschichtwerdung seines Lebenswerkes, und doch, wie viel ist schon zum Verständnis dieses Werkes gewonnen worden. Bald sind's der Jahre siebzig, daß im Schlütershof im engen Hamburger Specksgang unter dem Dache eines mit Menschen vollgepfropften Fachwerkhauses einem originellen Vater ein originaler Sohn geboren ward. Welche Ehre aber für eine Zeit, die die ernste, bodenständige Kunst eines selbst an Wiener Sonne nur unbedeutend veränderten Niederdeutschen so ehrlich und begeistrungsfroh sich zu eigen machte und ihre Bedeutung so früh verstand.

Daß Brahms von manchem „Brahminen" heut' überschätzt wird, ist zweifellos; daß einer gelegentlichen Ueberschätzung aber ein so gewaltiger, beklagenswerter unterschätzender Rückgang wie bei Mendelssohn folgen wird, ist unmöglich, das wird die Echtheit und Bedeutung seiner Kunst verhindern.

Wir leben in einer Zeit der Humanität, der Versöhnlichkeit. Die Kampfesjahre der Geburt der Neudeutschen Schule sind verrauscht; heute bringen wir's — selbst wenn wir leicht entzündliche Musiker sind — nicht mehr recht fertig, herausfordernd das Feldgeschrei zu erheben: Hie Brahms, hie Bruckner, zum Teufel hier mit Wagner, zur Hölle dort mit den Schumannianern. Wir sagen auch nicht: Hie Strauß, hie Mahler, wir verdammen nicht mehr den Münchner, wenn wir dem Wiener zugeschworen sind, sondern wir freuen uns an allen tüchtigen Kerlen, die uns Frau Musika beschert und meinen: jeder kann nach seiner Fasson musikselig werden. Kein wirklich Neues oder Hervorragendes sagender Tondichter wird heut' verhungern, ist er auch in praktischer Beziehung so weit ein kluger Musikus, daß er nicht erwartet, von Anfang an allein vom Tondichten leben zu können. Und zum Gelde, zum Geschäft drängt ja heut' auch die Kunst, oder muß sie drängen, will sie mit den unendlich gesteigerten wirtschaftlichen Verhältnissen und Anforderungen an den Einzelnen gleichen Schritt halten.

Brahms war einer der Glücklichen, die das materiell Gebesserte eines Zeitalters der Technik ideell an sich spüren konnten. Ein behagliches Junggesellendasein, ein kleiner feiner Freundeskreis, von Hanslick und Kalbeck literarisch geführt, sorgenlose materielle Lage und die schöne Möglichkeit, die Kindes- und Geschwisterliebe, die tief schon in des jungen Johannes gütigem Herzen verborgen lag und es nicht mehr verließ, nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch zu betätigen, waren die freundlichen äußeren Leitsterne seines ruhigen, anspruchslosen und beschaulich-sinnigem Lebens- und Naturgenuß gewidmeten Lebens.

Wir neiden sie ihm nicht, so wenig wie wir unseren heutigen bedeutenden Komponisten eine behagliche Lebensführung neiden, wir suchen sogar zu verstehen, wie Wagners alles absorbierender genialer Egoismus und späterer Hang zum Luxus nur naturnotwendig sich vollziehende Aeußerungen einer überragenden Persönlichkeit waren. Mendelssohns Vorname Felix erschien seinen Zeitgenossen noch als liebenswürdiges Symbol, bei unseren heutigen bedeutenden geistigen Kräften setzt man eine entsprechende materielle Belohnung ihrer geleisteten idealen Arbeit eigentlich schon voraus.

Es ehrt auch unsere und die zum Ende des vorigen Jahrhunderts verflossene Zeit, daß sie damals Brahms und Storm so schnell gerecht wurde, wie heute Frenssen und all den Blüten der immer reicher aufsprießenden niederdeutschen Dichtung und Erzählung. Daß die J-Aner auch im Falle Brahms den Grundübeln aller Cliquen verfielen, daß Ueberschätzung und Mode mitspielten, daß in Brahms' zweiter Heimat die Jünger ihren

Schutzpatron dem großen Richard und Anton entgegenstellten — verständliche menschliche Dinge. Brahms selbst hat am besten gezeigt, wie er seine Stellung zu jenen beiden Meistern in Bayreuth und Wien präzisiert wissen wollte. Er war so ehrlich und nobel, Wagner aufrichtig zu bewundern, den „symphonischen Riesenschlangen“ Meister Bruckners aber kein Verständnis entgegenbringen zu können.

Seien wir ebenso ehrlich, Brahms' Stellung zur Gegenwart ohne Vorurteile zu betrachten. Seine Kunst ist nicht nur nicht voll und allseitig anerkannt, sondern zweifellos häufig überschätzt. Es ehrt aber das geistige Ringen, das Suchen nach Wahrheit unserer Zeit, wenn man's gewahr wird, wie Brahms' Kunst noch immer langsam aber sicher die Zauberkreise ihres tiefen und echten Spiegels zu ziehen weiß. Ehren wir drum heute auch einmal zwei große Künstler, Weingartner und Reisenauer, die sich im entzückten Besitze eines wirklich innerlich erkämpften Stück neuen niederdeutschen Bodens an seinem Ufer niederließen. Wie diese Männer, so mögen alle absichtlich oder innerlich unabsichtlich Abwehrenden vor den Eingängen zu Brahmsischen Gefilden an sich arbeiten, den rechten zu finden.

Sicherlich sind Brahms' Kunst ethnographisch und völkerpsychologisch, schon innerhalb Deutschlands, Grenzen gezogen. Brahms den Nord- und Mitteldeutschen, Bruckner den Süddeutschen und Oesterreichern, das ist ein wohlbegründeter Leitsatz. Keine Regel ohne Ausnahmen: die Brahms-Verehrung in Wien und der Schweiz möge hier bemerkt, doch infolge der langjährigen persönlichen Beziehungen Brahmsens zur Kaiserstadt an der Donau dort und der inneren Verwandtschaft des knorrigen, herben Schweizervolkes zum Niederdeutschen hier ebensowenig als unerklärlich befunden werden wie der weittragende Einfluß, den Brahms-Dirigenten wie Nikisch oder Steinbach auf ihre nähere Umgebung sowohl wie weit darüber hinaus ausübten. Leipzig, Berlin, Meiningen und Köln wurden so zu Zentren des Brahms-Kultus. Ebenso auch seit kürzerer Zeit Hamburg durch Fiedler, Basel durch Suter, Zürich durch Hegar, Bremen durch Panzner, Dortmund durch Hüttner.

Das musikalische Deutschland ist heute zu Brahms erzogen worden. Das ist ein gutes Zeichen für unsere Zeit. Brahms ist nicht nur in die Konzertsäle, sondern auch ins deutsche Haus eingezogen. Freilich ein sehr gut Teil Mode und Kunstheuchelei ist bei gar manchem dabei. Brahms verstehen und lieben heißt Musik verstehen und lieben. Das werden die Brucknerianer nicht zugeben; man kann's ihnen gewiß nicht verdenken. Denn Brahms' Meinung von Bruckner fiel jedenfalls durch persönliche Motive — die Wagner-Partei hatte Meister Anton als Gegenpapst zu Meister Johannes aufgestellt — so merkwürdig getrübt und überraschend ungerecht und unterschätzend aus. Bruckner verdankt heute seinen Ruhm gewiß nicht Brahms ausschließlich. Immerhin ist Brahms' indignierte Ablehnung der Brucknerschen Symphonien sehr bedauerlich und hat zur langsamen und mühevollen Einbürgerung dieser Werke sicher nichts beigetragen; ebenso sicher aber ist's, daß Brahms, der sonst so ruhig und vornehm über andere Denkende und selbst kleine Talente wie den Sylter G. Jenner freundlich fördernde Charakter, zu dieser empörten Aeußerung über Anton Bruckner künstlich durch Brucknerfeindliche Freunde oder Brucknerfreundliche Feinde — weh, da begegnen sich der dienernde Bruckner und der ironisch lächelnde Autor vom „Musikalisch Schönen“ — angestachelt wurde. Er sah vor der Person nicht die Werke, er sah nur „einen Schwindel, der in ein bis zwei Jahren vergessen sein wird. . . Und Bruckners Werke unsterblich, oder vielleicht gar Symphonien? Es ist zum Lachen!“ Und derselbe Brahms verehrte Wagner warm und aufrichtig, obwohl er auch hier, wie Nietzsche uns in dem artigen Histörchen vom „roten Buch“ auf des Bayreuther Meisters Flügel berichtet, keine Gegenliebe fand. Er war fest davon überzeugt, daß er der Musiker sei, der Wagners Werke am besten, jedenfalls besser als irgend einer seiner sogenannten Anhänger, verstünde und konnte damals einmal zu Wagner sagen, daß er der beste Wagnerianer sei.

In Brahms' Abneigung zu Bruckner tritt, alle persönlich verschärfenden Momente abgerechnet, eben der alte Gegensatz zwischen Nieder- und Oberdeutschem zutage. Ihn hat die Gegenwart allmählich verstehen gelernt; sie hat die persönlichen Momente nach und nach ausgeschaltet — schnell lebt die Neuzeit — und so zu Brahms wie zu Bruckner, äußerlich betrachtet, zum guten Teil die rechte Stellung gefunden.

Die Gegenwart freut sich heute des gesicherten Besitzes Brahmsscher Kunst, hat aber, wie ich meine, die Wurzeln ihres Bodens, die dichten Fäden, die sie mit Heimatnatur und -volk verknüpfen, nicht genügend liebevoll verfolgt. Wie schwer dem Mittel- und Oberdeutschen das rechte Verständnis schleswig-holsteinischer Geisteskultur fallen muß — Brahms' Vaterstadt Hamburg war und ist ihr Brennpunkt —, kann man aus der immer noch wiederkehrenden irrigen Behauptung von der Hebbel-Natur Brahmsens ersehen. Weil er eine „Tragische Ouvertüre“ schrieb? Nein, von Brahms spinnen sich die seelischen Fäden rückwärts zu Theodor Storm, dem Dichter der Wehmut und süßen Resignation, dem Meister zarter norddeutscher Dämmerstimmungen in der kleinen „grauen Stadt am Meere“. Husum und Heide in Dithmarschen, die Heimat von Brahms' Großeltern, sie liegen ja dicht zusammen. Vorwärts führen sie zum Dichter des „Jörn Uhl“, Frenssen, zum Hamburger Lyriker Gustav Falke. Auch in den übrigen holsteinischen Poeten, in den Erzählungen und Dichtungen der Voigt-Diederichs, den Familienromanen Ottomar Enkings, Th. Manns, ja in manchen Gedichten des prächtigen, in vielen Beziehungen ganz anders gearteten Detlev von Liliencron fließt das Blut, das Brahms ihnen an die Seite setzt. Brahms ist die vollendetste Verkörperung niederdeutschen Wesens in der neueren Musik, wie jene Poeten, denen man von Aelteren noch die Romanciers und Novellisten Wilhelm Jensen und Heiberg in Schleswig, von Jüngeren noch die Erwecker verklungener Welten aus vergilbten Chroniken, Johannes Dose und Adolf Bartels, einen Landsmann und unermüdlichen, literarhistorisch bedeutenden Verkünder der Größe und Schärfe Hebbels, den jungverstorbenen Hamburger Dramatiker Fritz Stavenhagen, den jungen Dichter Seeliger, die Hamburgerinnen Niese, Frapan-Akunian, den gleich der Voigt-Diederichs ganz und gar in holsteinischem Boden wurzelnden Kieler Novellisten Timm Kröger anzureihen hätte. Auch der feinsinnige Sänger der Lüneburger Heide, Karl Söhle, sei hier genannt. Und der liebe Alte in jener lieblichen Holstenstadt, der zweite nach Reuter, der das Plattdeutsche in der Dichtung zu Ehren brachte, Claus Groth, wie überaus eng steht Brahms doch Seite an Seite zwischen ihm, dem Bremer Marschendichter Allmers und Storm! Wie unermüdlich hat er Groths Dichtungen Töne geliehen, wie geistig eng verwandt blieben sie ihr Leben lang in steter geistiger Verbindung und Anregung! Von dem Einfluß Claus Groths auf die Entwicklung schleswig-holsteinischer Geisteskultur, die Musik durchaus nicht ausgeschlossen, wird später einmal die Rede sein müssen. Groth hat auch da im stillen viel Gutes und Erhebliches gewirkt, und gerade die Wechselbeziehungen zwischen Claus Groth und Brahms und vielen gesunden Talenten seiner Heimat und Schule hat die Gegenwart, für die Groth ja leider meist nur „ein norddeutscher Dialektdichter“ bleibt, meist ganz außer acht gelassen.

Für den Mittel- oder Süddeutschen liegt Hamburg ja schon „halb nach Amerika“. Er ahnt meist nichts von der bezaubernden Lieblichkeit und Schönheit der schleswig-holsteinischen Ostseeküste, die nach Dänemark hinüberweist, er hat die bald melancholische, bald in Sturmestagen drückend große, herbe und kraftvolle Landschaft der Westküste nicht gesehen, das kernige, hinter rauher oder verschlossener Schale so tief und rein empfindende, gutherzige und tüchtige Volk der Schleswig-Holsteiner mit seinen verschiedenen und im Charakter deutlich zu scheidenden Stämmen der Friesen, Dithmarscher, Angeln, Nordschleswiger nicht selbst kennen gelernt und lieb gewonnen, er hat nicht beobachten können, wie glücklich für diese Provinz der ererbte Hang zum Konservativismus wurde. Boden- und Baukultur auf Land und in Stadt, sie haben sich unberührter erhalten als irgend anderswo. Noch fahren wir

in den Nordprovinzen zwischen hecken- oder gatterumsäumten Knicks dahin, noch stehen das niedersächsische Bauerngut und die kleine Kathe mit mächtigem Strohdach, noch tummeln sich buntscheckige Rinder auf fetten Marschweiden, noch kämpft der Friese zäh und still den Kampf mit dem mörderischen „blanken Hans", noch blitzt und blinkt alles im und am Hause in holländischer Sauberkeit, noch schämt man sich nicht der plattdeutschen Muttersprache, noch ist es hier Zeit, dafür unablässig Sorge zu tragen — die Namen Lichtwark, Brinckmann, Schwindrazheim in Hamburg klingen hier hell —, daß die nivellierende Kultur der modernen Großstadt nicht die alte ausgeprägte Kultur des Landes verschlinge.

In solchem Boden wurzelt Brahms. Das hat sich die Gegenwart oft nicht recht klar gemacht. So ist seine Ehrfurcht vor dem Gewordenen in der Form nicht in bequemer Bewunderung der Wiener Klassiker, sondern in Sinnesart und Charakter des Volksstammes, dem er entsproß, zu suchen. So wurde der Hamburger Brahms der Meister der Form nach dem Hamburger Mendelssohn. So wurde Brahms der Maler norddeutscher Natur, heimischer Landschaftsstimmungen in der Musik, wie die Worpsweder zu unserer Zeit in den bildenden Künsten. Bei Brahms heimliche, gedämpfte Farben der Heimat, Stimmungen des Regen, Regen drus' Claus Groths, des nordischen Frühlings voll süßer Ahnungen, des nordischen Herbstes voll schwerer Melancholie Theodor Storms, — bei den Worpsweder Meistern wie Vogeler, Overbeck, Hans am Ende, Vinnen oder Modersohn die leuchtenden, bunten Farben der Moderne in jener merkwürdig klarsichtigen Moorlandschaft. Die seelischen und Stimmungs-Werte bei Beiden gleich: eine vollendete Verkörperung Niederdeutschlands in Charakter und Natur. Die von tiefem Heimatgefühl durchzogenen Bilder norddeutscher Moor- und Heidelandschaft setzen das immanente niederdeutsche Wesen Storms, Frenssens und Brahmsens direkt fort. Bei den sanften Hornklängen gegen Ende des ersten Satzes seiner D dur-Symphonie, steigt uns da nicht Modersohns „Spätsommerabend im Moor" unmittelbar beim Hören vor die Seele? Oder die c moll-Symphonie, atmet ihr gewaltiges Ringen und Stürmen nicht Nordseeluft? Die beiden Serenaden, durchströmt sie nicht die zarte versonnene Lieblichkeit und duftige Märchenpoesie, das Menuett der D dur, zeigt's nicht die ganze drollige Liebenswürdigkeit der heut' so modernen Biedermeierzeit, die uns Vogeler in Farben zaubert? Die c moll-Symphonie, ist sie nicht zu Tönen gewordene Heimat, denkt man bei den archaisierenden Klängen ihres langsamen Mittelsatzes als Niederdeutscher nicht an Lübecks Marienkirche und ihre baltisch-gotische Herrlichkeit?

Die Gegenwart vergißt leicht, daß Brahms, obwohl er als Jüngling durch Schumann ging und als Dreißigjähriger seine zweite Heimat am Kahlenberg fand, doch Zeit seines Lebens ein Niederdeutscher mit allen Vorzügen und Schwächen, als Mensch wie als Künstler, geblieben ist. Rhythmische und melodische Einflüsse des Ungartums — ich brauche z. B. nicht an die Finales der beiden Klavierquartette, an die Zigeunerquartette zu erinnern —, Nachschöpfungen magyarischer Volksmusik wie in den thematisch nicht von Brahms stammenden „Ungarischen Tänzen", gelegentliche wienerische Gemütsklänge, Huldigungen an die Geister Schuberts, Lanners und der Dynastie Strauß, was wollen sie besagen gegen die alles überflutende mächtige niederdeutsche Grundströmung in all seinen Werken? War's sonst erklärlich, daß die eng stammesverwandten Holländer, daß so ausgeprägte Nordländer wie die Schweden Alfvén, Wiklund und Stenhammar, der Norweger Sinding, die Dänen Glaß und Carl Nielsen, der Engländer Elgar so deutlich und weitgehend von Brahms beeinflußt wurden? Und unsere norddeutschen kleineren Talente zu und nach seiner Zeit, sie haben sich ja bald als große Schulgemeinde um ihn geschart und sind den bei Brahms ob ihrer eigenwilligen Persönlichkeit doppelt gefährlichen, namentlich satztechnischen Einwirkungen ja überraschend wenig entgangen. Und Jenner blieb trotz seiner zweiten Wiener und Marburger Heimat so gut in der eigenen Stammesart haften wie der Sohn Hermann des knorrigen, herben, doch überaus persönlichen und eigenwilligen Rostockers Karl G. P. Grädener trotz seiner Ansässigkeit in Wien. Kein deutscher Stamm assimiliert sich so langsam in der Fremde, keiner vergißt seine Heimat schwerer, als der Niederdeutsche. Brahms hat sich in Wien in seinen Sommerfrischen wohl gefühlt, er ist dem Zauber österreichischen Wesens, Wienerischer Herzlichkeit und Liebenswürdigkeit wie jeder Deutsche unterlegen — und er ist doch, ohne daß er's wußte, bis zum letzten Tage der Sohn seiner Heimat geblieben. Es war wohl gut für seine Kunst, daß Brahms Wiener Bürger wurde, in allen wesentlichen Zügen hat aber die zweite Heimat an ihr nichts verändern, ihr nichts rauben können.

Wie als Künstler nicht, so ebensowenig als Mensch. Hamburgisch war im Grunde sein Charakter, sein Wesen und seine Art, sich zu geben. Jenner erzählt in seinem fesselnden Brahms-Büchlein* ergötzliche Einzelheiten davon. Unausstehlich konnt' er sein, kaustisch, voll Spott und Ironie, ganz gehöriger und gegen ungebetene Besucher verletzend wirkender Grobheit wohl fähig. Gegen die Außenwelt gern abweisend, und doch ein echtes, warmes Künstlerherz hinter rauher Schale. Und am rührendsten bei diesem kernigen, untersetzten Manne: ein ausgeprägter Stammes- und Familiensinn, eine nimmer rastende Liebe zur Natur, ein Hang zur bei seiner meist wortkargen, verschloßnen Art unerwarteten stillen Wohltätigkeit: alles, gleich der strengen, und durch das Fehlen jeglichen Lobes ganz gewiß nicht ermunternden, sondern, wie Jenner aus eignen Erfahrungen berichtet, anfangs niederschmetternden Art seiner Pädagogik — ausgesprochen niederdeutsche Züge.

Brahms und die Gegenwart: man kann die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne ihr den Hamburger Meister grade als Pädagogen vorzuhalten. Wir haben zu viele, die mit ihrem berühmten „Namen" äußerlich die Blößen und Schwächen ihrer Lehrtätigkeit decken sollen oder wollen, zu viele Glatte, Diplomaten, Liebenswürdige, die zwischen kleinem und großem Talent nicht zu scheiden wissen und in erstarrter Schablone beide in ihr oberflächliches Unterrichtsschema zwängen. Wir haben zu viele, die das Unterrichten als Geldquelle, als Geschäft, zu wenige, die's mit heiligem Ernst im Dienste der Kunst allein betreiben. Brahms war gewiß kein geborener Lehrer, dafür fehlte ihm denn doch nach Jenner die Gabe der Nachsicht, des freundlichen Anspornens, gelegentlich notwendiger liebenswürdiger Anerkennung. Aber er wäre, hätt' er das Unterrichten nicht so sporadisch getrieben, ein Lehrer geworden, der bei wirklich Talentvollen durch seine außergewöhnlich hohen Anforderungen alle verfügbaren Kräfte und Anlagen wecken und stärken konnte. Und diese sittlich hohe Meinung von der Kunst, diese Strenge und Höhe der Anforderungen, sie fehlt so manchem Lehrer der Gegenwart. Machten's alle ihm nach, dann erst, durch erbarmungsloses Abstoßen aller geringwertigen Talente und Talentchen, könnte das Musikproletariat in Produktion und Reproduktion einmal ausgerottet oder wenigstens vermindert werden. „Sie werden nie ein lobendes Wort von mir hören; wenn Sie das nicht vertragen können, so ist das, was in Ihnen steckt, nur wert, daß es zugrunde geht" und „Man muß die jungen Leute nicht verwöhnen", das waren Brahms' pädagogische Leitsätze, die er Jenner gegenüber aufstellte, und es ist gut, sie den Lehrern der Gegenwart, die's mit Loben und Tadeln meist nicht so genau nehmen, wenn nur — hübsch bezahlt wird, einmal wieder ins Gedächtnis zurückzurufen. Nicht minder die künstlerischen Maximen seines Kompositionsunterrichtes. Freiheit in den Formen des Schaffens war die Grundbedingung. Dann die ungefähre Reihenfolge: kurze Strophenlieder, Variationen zur Stärkung des musikalischen Denkens, endlich Sonatensätze und ganze Sonaten. Alles aber nach Vollendung bei der Prüfung unter die Lupe scharfen Kunstverstandes, ruhiger Ueberlegung hinsichtlich der Logik, künstlerischen Notwendigkeit des Aufbaues und inneren Einheit, sowie endlich — erbarmungsloser Selbstkritik genommen! Kurz ein geschicktes Hinlenken des schaffenden Kunstjüngers vom Schwelgen in selig verschwom-

* Joh. Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler. Marburg 1905, N. G. Elwertsche Verlagsbuchhandlung.

menen Stimmungen und Empfindungen, die ja gerade die Jugend und unsere Zeit der Stimmungsmusik so besonders liebt, zu den festen Polen eines alle erforderlichen Elemente — die aufs rechte Maß gezügelte Phantasie nicht ausgenommen — einschließenden Kunstverstandes, der gewiß das Schaffen nicht entfernt allein ausmacht, zumindest aber unmittelbar nach dem Ausgeben der ersten Inspiration in Tätigkeit treten muß. Zu sehen also, wie es Jenner ausdrückt, nicht allein, daß, sondern vor allem gleichzeitig, wo man zu lernen habe, den rechten Weg vor sich zu sehen, der auf die Höhen der schaffenden Kunst führt, und schaute er noch so steil und überwachsen aus.

Wenn das Brahms der Gegenwart lehren könnte, sein zehnjähriger Todestag hätt' uns nicht umsonst zu ernstem Rückschauen gemahnt. Daß in Wien nur ganz selten jemand einmal seinen Privatunterricht genoß, verschlägt ja nichts. Also: Brahms als Lehrmeister und weiterhin nun noch als geistiger Arbeiter, diese beiden Punkte sind für die Gegenwart besonders wichtig. Heut' geht das Schaffen bei den noch Suchenden zumeist von zwei Feldern aus: Farbe und Stimmung. Keiner hat wohl unbarmherziger wie Brahms ausgesprochen, welche Gefahren für eine gesunde Entwicklung die einseitige und überwiegende Betonung dieser mitbestimmenden, doch nicht zunächst oder gar alleinbestimmenden künstlerischen Faktoren für den heranwachsenden Komponisten in sich birgt. Instrumentieren kann heut' schier jeder, aber erfinden schier keiner. Aber nimmermehr duldete Brahms, von der Farbengebung des Instrumentierens den Ausgangspunkt zu nehmen, denn: „Habe ich doch nicht gewußt, daß man auch das lernen muß, wenn man seine fünf Sinne bei einander hat.“ Zum anderen als geistiger Arbeiter: Da besaß er zunächst die wichtigste und heute, ach! so seltene Eigenschaft des begnadeten schaffenden Künstlers: strengste Selbstkritik und daraus entspringende Bescheidenheit und Scheu, ja heftigen Unmut und verlegenen Zorn, von seinen eignen Werken, deren Wert er wohl kannte, sprechen zu müssen. Dann eine Art geistigen Schaffens, in der sich Inspiriertes und später mit feinstem Kunstverstande noch einmal bewußt Nachschaffendes und Feilendes die Wage hielten. Eines Schaffens, dessen Wurzeln in klassischem und romantischem Boden lagen, dessen Ausstrahlungen aber durchaus modern waren.

Modern waren . . . es kann nicht oft genug wiederholt werden. Die Gegenwart rückt Brahms schon gern in die lichten Höhen der Klassizisten und vergißt, wie echt er bei allen formellen Anknüpfungen an die Wiener Klassiker, bei allen archaisierenden Einwirkungen, die dem ernsten Studium alter Musik, von den Niederländern angefangen, entsprangen, bei allem klassisch-edlen Maß im Seelischen und Technischen das Fühlen und Denken seiner und unsrer Zeit verkörperte. Wir bewundern in Brahms ja grade eine in seiner männlichen Persönlichkeit harmonisch erreichte Verschmelzung von klassischer Formvollendung, moderner, insonderheit norddeutsch-romantischer Empfindung, meisterlicher Intensität der Stimmung, archaisierenden und deutsch-volkstümlichen Einschlägen. Dazu eine echte Leidenschaftlichkeit und Vornehmheit der Seele, eine reiche und mit strengster Logik gehandhabte Harmonik, eine in der Feinheit durchbrochenen Satzes unvergleichliche Arbeit, eine hohe Kunst motivischer und thematischer Arbeit, organischen und figurativen, im Großen wie Kleinen gleich staunenswerten Reichtums und eine durch Anknüpfung an Beethovens Maximen erreichte äußerste Verfeinerung in der Rhythmik.

Grade an Brahms' deutschesten Zug, die Liebe zum Volkslied, zur Volksmusik überhaupt, muß die Gegenwart wieder erinnert werden. Heut' ist ja auf allen Linien Volkslied Trumpf. „Lieder im Volkston“, Männerchöre volkstümlicher Haltung sprießen ja schier wie Fliegenpilze aus der Erden. Doch ein paar Hundert gehen da auf ein Brahmssches! Hier besitzt die Gegenwart die besten Vorbilder zur Schöpfung eines wahrhaften und edlen volkstümlichen Liedes ohne mißverstandene „Volkstümlichkeit“, ohne weinerliche Sentimentalität und Liedertafel-Rührseligkeiten. Wer hat so wie Brahms wieder jene eigenartige Verbindung zwischen Alt und Neu im Volkslied hergestellt, wer hat wieder eine so beziehungsreiche, feine und bei aller detaillierten Durcharbeitung doch so klare und einfache Klavierbegleitung geschrieben, wer die archaisierenden, im altdeutschen Volkslied begründeten Würzen der Harmonik, des Taktwechsels innerhalb einer Periode oder Phrase, wer eine durch die einfachsten Mittel erreichte Vertiefung der Stimmung mit solcher Meisterschaft angewandt und erreicht, wie unser Hamburger Meister?



Johann Jakob Brahms, der Vater. Christiane Brahms, die Mutter.

(Text siehe S. 287.)

Der Symphoniker, Lyriker, der Requiem-Komponist, der Meister in Kammermusik, geistlicher und weltlicher Vokalkomposition steht heute im Zenit seines Ruhmes. Für den Meister der Klavierkomposition, des volkstümlichen Liedes, der beiden Serenaden bleibt der Gegenwart noch viel zu tun. Das Elend unserer Pianistenprogramme tritt nirgends deutlicher zutage als bei Brahms. Wer ist Max Pauers verdienstvollem Gesamtvortrag der drei Klaviersonaten gefolgt, wer denkt daran, wieviel Schönes in kleineren Formen Brahms neben den großen Variationenwerken oder den paar immer wieder gehörten Intermezzi in Es und A oder der g moll-Ballade oder — den beiden Rhapsodien geschaffen hat? Wer macht's den lieblichen Singvöglein Stägemann und Dessoir nach und singt die Volkslieder, wo setzt man nicht die beiden Serenaden ungebührlich vor den Symphonien zurück? Sie, welche die Scheu Brahmsens vor buntem Glanz, vor Effekt in jeglichen Gestalten, in der Bevorzugung seiner, zart gedämpfte Farben ergebenden Lieblingsinstrumente Bratschen und Hörner so deutlich darlegen? Die so klar beweisen, daß auch Brahms unter den Händen eines ihn verstehenden Dirigenten wirklich „klingt“, daß seine Farbenpalette bei aller feinen Abstimmung und Dämpfung der Farben doch sehr reich und jedenfalls durchaus persönlich ist. Grade auf die beiden Serenaden möcht' ich unsere gegenwärtigen Dirigenten immer wieder hinweisen. Sie gehören zum Schönsten und Lieblichsten, das Brahms geschrieben, sie sind der natürlichste und passendste Vorhof zur Säulenhalle seiner Symphonien. Und noch eins: der ganze Brahms steckt in ihnen. Der erste Gruß an die neue Wiener Heimat, an Haydn und die traute Zeit der Serenaden im ersten und Seitenthema des zweiten Satzes; der ernste Norddeutsche im unheimlich unter der Asche wühlenden und murrenden Scherzo und im verklärten Adagio. Und, welch' köstliches Rokokospäßchen in dem Holzbläser-Triolett

des Menuetts in der D dur-Serenade! Und die in A, welche Sinnigkeit und traute Heimlichkeit im wienerischen Kolorit des ersten Satzes, welche Kunst in der Einfachheit und welcher stilistische Takt, der Brahms nirgends, selbst in den stark und dunkel überschatteten Partien des Adagio in Passacaglia-Art nicht, die Grenzen der Serenade, also einer vornehmen und innerlich vertieften Gesellschaftsmusik, überschreiten läßt. Und dieses subtil ausgebildete Stilgefühl ist ein Anderes, das unsre heranwachsenden deutschen Komponisten — immer noch, muß man wohl eigentlich sagen — von Brahms lernen können.

Vergreifen in den Mitteln, Bevorzugung der Farbe auf Kosten der melodischen Zeichnung und des harmonischen und rhythmischen, innerlich begründeten Reichtums, Mangel an Stilgefühl und überlegenem Geschmack, an Strenge und Reinheit der Kunstauffassung, an persönlicher charaktervoller Durchbildung des eignen Stils, an Respekt und Meisterung der einem bedeutenden Inhalt unterworfenen und damit stets in Harmonie stehenden Form, an Wahrheit der Empfindung und Natürlichkeit ihrer Aussprache — all diese Mängel der typischen modernen Instrumentalkomposition hat nicht erst Felix Draeseke übertreibend und nach meinem Empfinden in gar zu reaktionärer Weise und — Begründung festgestellt. Für diese Scharen junger musikalischer Sezessionisten, Programmatiker, Mystico-Philosophen, Allegoriker und Poseurs kann Brahms durch das Studium seiner Kunst ein Lehrmeister ohnegleichen werden, der in dieser Eigenschaft wirklich die gefährliche und in ihrer lapidaren Fassung sicher falsche Bülowsche dreiteilige Staffel Bach—Beethoven—Brahms rechtfertigt.

Und den Scharen deutscher Musikfreunde und Musikstudierenden in jeder Gestalt wünscht' ich Brahms eine Heimstätte im Hause, seinen technisch zugänglicheren Sachen aber unbedingt auch eine solche in den Musiklehranstalten. Hier bedarf's eines individuell verfahrenden, allgemein hochgebildeten Lehrers, der



Brahms im reifen Mannesalter (etwa 1883).
(Text siehe S. 288.)

da weiß, daß der köstlich belohnte Weg zum Verständnisse großer Brahmsscher Werke ein selbst für den Musikalischen mühseliger und an abführenden Irrwegen reicher ist, daß er von der Hausmusik, den Liedern, den Klavierstücken in kleineren Formen, den Sonaten und (arrangierten) Serenaden über die Kammermusik zu den großen Orchester- und Chorwerken führt, daß Brahms wie kein anderer Tondichter gehörige geistige Mitarbeit des Genießenden verlangt.

Diese geistige Mitarbeit wird noch heut' von den allerwenigsten geleistet. Täuschen wir uns nicht darüber, daß der gegenwärtige Brahms-Kultus zum guten Teile auf Mode und Dirigentenbefeierungen hinausläuft, daß man, wie man sagt, doch notgedrungen Brahms lieben und verehren muß, weil man dann nach dem Urteile unsrer angenehmen Zeitgenossen jedenfalls „etwas davon versteht". Die Mode hat ja Brahms zeitweilig selbst über Schumann gestellt, obwohl dieser als Erfinder jenem doch unbedingt an unmittelbarer Inspiration und Frische überlegen ist.



Brahms im ersten Mannesalter (1867).
(Text siehe S. 288.)

Die Zeit schaltet gerecht und hat schon in der kurzen Spanne, die seit Brahms' Tode vergangen ist, in Ruhe ein gut Teil ihres Werkes getan. Was Brahms uns lehren, worin er uns nützlich, worin unentbehrlich ist, mögen es diese Zeilen als beschauliches Erinnerungsblatt an den zehnjährigen Todestag des Meisters zum Bewußtsein gebracht haben!

Und ... ein schüchtern geäußerter Schlußwunsch ... vielleicht erleben wir's doch noch im folgenden Dezennium, daß Brucknerianer und Brahminen ihren noch lodernden Fanatismus so weit abkühlen, daß sie einem jeden der beiden Meister, so unendlich sie innerlich von einander verschieden sind, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen — versuchen. Beider Papsttum war die notwendige Folge lokaler Verhältnisse; sehen wir zu, daß wir von hoher allgemeiner Warte herab Schaffen, Eigenart und Bedeutung der beiden Symphoniker gerecht werden und in ruhiger Freude des köstlichen Besitzes ihrer Werke sie richtig würdigen lernen. Sollte dies so unmöglich sein? Sollte wirklich Bruckner für die Brahminen allzeit der Formlose, der prunkende Wagner im Konzertsaal, sollte Brahms für die Brucknerianer allzeit der kluge, berechnende, der kühle, formstrenge und reaktionäre Klassizist bleiben? Wollen wir diesen Gedenktag vorübergehen lassen, ohne auch hier zur inneren Einkehr, zur besonnenen Ueberlegung zu mahnen? — —

Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege.

Johannes Brahms' H dur-Trio.

Mit seinen großen klassischen Vorbildern hatte Johannes Brahms auch die Vorliebe für den ernsten, jedes äußerlichen Prunkes entsagenden Kammermusikstil gemeinsam. Die weitaus größte Anzahl seiner Instrumentalwerke, nicht weniger als siebenundzwanzig Kompositionen, sind im Quartettstile geschrieben und bergen das Erhabenste, das Vollendetste, was seine Muse überhaupt hervorgebracht hat.

Daß diese Fülle von Musik für die Pflege und die Entwicklung der ganzen Kunstgattung in mehr als einer Hinsicht von bedeutendem Einfluß geworden ist, beweist die hochragende Stellung der Brahmsschen Kammermusik im Musikleben der

Gegenwart und die nachbrahmsische Produktion, die, aus der Fülle der Anregungen des Wiener Meisters heraus schöpfend, so manche schöne Frucht zeitigte. In der Tat verstand es Brahms, den unter Beethovens Händen zu staunenswerter Vollkommenheit gediehenen Quartettstil noch weiter auszubauen und so dem Ausdrucksvermögen, dem Musikempfinden der Neuzeit anzupassen, zu erhalten.

Dieser Werdeprozeß vollzog sich nach verschiedenen Richtungen hin. Zunächst wurde von Brahms die Form der Werke ganz bedeutend erweitert und ausgebaut. Wie wir schon an seinem Jugendwerke, dem H dur-Trio, sehen werden, unternahm es der Meister, das „erste Allegro" in seinen einzelnen Teilen großzügiger zu gestalten, fesselnd in dem Aufbau der Exposition, frei in der Anordnung der Modulationen, gewaltig in der Durchführung, die in gar manchem Stücke geradezu symphonische Bedeutung gewinnt. Volkstümliche Elemente fanden Aufnahme in bald diesen, bald jenen Satz und es verfehlten solche kunstvoll eingeflochtene, liedermäßige Motive nicht, das Interesse für die sonst so oft als schwer zugänglich, als aristokratisch-unnahbar verschrieene Kunst zu erwecken, zu erhöhen. Ganz speziell aber erfuhr die Scherzoform eine wesentliche Bereicherung, die dem fortan tieferen, reicher ausgestatteten Inhalte dieser Sätze entsprach.

Daß die Polyphonie des Satzes (die selbständige Führung der einzelnen Stimmen) bei Brahms in unübertrefflicher Weise dazu beiträgt, die Ausdruckskraft und Belebung des Inhaltes der Werke zu erhöhen, sei in zweiter Reihe erwähnt.

Alsdann aber erwarb sich der Tondichter das große Verdienst, durch sein leuchtendes Beispiel, das er gerade in einigen seiner vollendetsten Werke bietet, darauf hingewiesen zu haben, wie sich auch andere Instrumente als das Klavier und die Geigen befähigt und würdig erweisen, in der reinen Kunst des Quartettstiles Verwendung zu finden. Die nachklassischen Meister hatten dies ganz vergessen. Brahms verwendet die Klarinette in Sonaten mit Klavier und mit welchem Glück! Er läßt sich Horn mit Violine und Pianoforte vereinen, er schreibt ein Quintett für Klarinette mit Streichwerkzeugen und Piano u. s. f. Welch erheblicher Gewinn ist aus diesen so gelungenen Versuchen für die neuzeitige Komposition bereits erzielt worden, welche schätzenswerte Bereicherung der Klangfarben wurde damit erzielt!

Interessant ist die Tatsache, daß schon die ersten veröffentlichten Werke von Brahms der Kammermusikliteratur angehören, seine großen Sonaten in C dur (op. 1), fis moll (op. 2) und f moll (op. 5); aber noch charakteristischer ist es für den Komponisten, daß er später niemals wieder das Klavier allein in dieser Weise zum Träger seiner Tonoffenbarungen machte. Die Wucht und Eigenart des orchestral-vollgriffigen Klaviersatzes, die sich in den inhaltstiefen Erstlingswerken, vor allem in der f moll-Sonate zeigt, deutet eben schon darauf hin, wie er nach Vermehrung der Ausdrucksmittel und Klangfarben strebt, um sich erschöpfend aussprechen zu können.

Wir erwähnten jedoch die Klaviersonaten vor allem auch als treffliche Belege für das, was wir bereits oben über den Ausbau der Form wie des Inhaltes sagten. Volkstümliche Melodien in weitgesponnenen Adagiosätzen, monumentale Durchführungen in den Allegros, die breit angelegten, bedeutungsvollen Scherzi, die gewaltigen Steigerungen der Finale — alles ist in ihnen schon vorhanden. Zudem gibt es für den Pianisten, der dem edlen Ziele zustrebt, Brahms' Kammermusikensemble zu pflegen, kaum eine bessere Vorbereitung, ein geeigneteres Mittel, sich in Wesen und Stil dieser Tonstücke zu vertiefen, wie das eingehende Studium gerade der C dur- oder f moll-Sonate. Dabei sei gleich auf eine weitere Eigentümlichkeit von Brahms hingewiesen, nämlich auf seine von den Klassikern übernommenen Bezeichnungen der einzelnen Sätze, die, als Tempobezeichnungen befolgt, oft genug irre führen. Klarheit des Ausdrucks, des Nachempfindens, Elastizität in Rhythmus und Bewegung sind bei der Wiedergabe gerade solcher, tief angelegter Tondichtungen die Hauptsache. Darum deute man Ueberschriften wie »Allegro«, »Allegro con brio« überall da als Formbegriff, wo der Inhalt des Stückes ein rasches Allegro-Tempo ausschließt. Trägt doch gar mancher mit Allegro con brio bezeichnete Satz den Charakter breit ausgesponnener, machtvoller Gedanken in steter, mäßiger Bewegung.

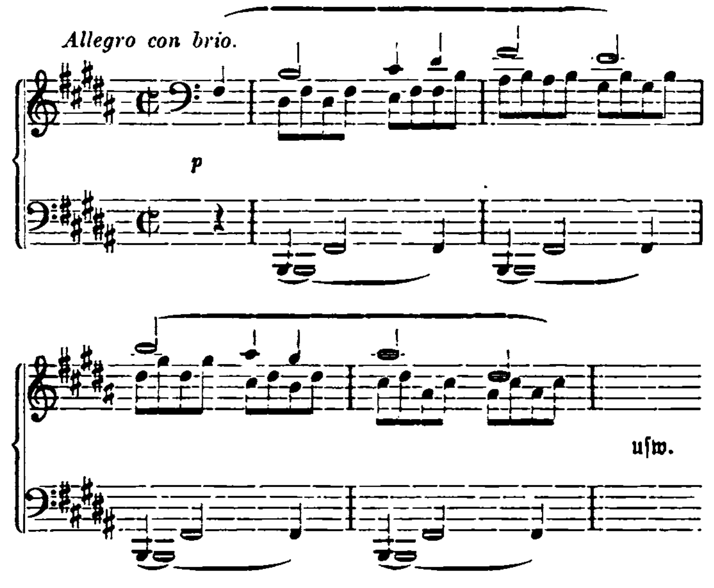


Brahms auf einem Spaziergange im Parke Viktor v. Millers in Gmunden (1895).
(Text siehe S. 288.)

Einem Jugendwerke unseres Meisters war es vorbehalten, zu großer Berühmtheit zu gelangen und es möge daher dazu dienen, unsere Leser mit den Eigenarten des Komponisten näher vertraut zu machen: das H dur-Trio, op. 8.

Das Trio liegt in zwei verschiedenen Ausgaben vor. — Hanslick, der seinerzeit maßgebendste Kritiker Wiens, hatte das aus jugendfrisch überschäumendem Kraftgefühl heraus komponierte Trio hart mitgenommen und der eine strenge Selbstkritik übende, solchen Urteilen nicht unzugängliche Meister arbeitete infolgedessen das ihm liebgewordene Werk um, brachte dabei sogar manche Schönheit zum Opfer, lediglich einer einheitlicheren Gesamtwirkung zuliebe. Zum Glück blieb das Trio auch in der neuen Gestalt ein ganzer Brahms und machte als ein solcher, (wie die Urausgabe) bei N. Simrock verlegt, den Siegeszug durch die triospielende Welt.

Satz I ist als Allegro con brio bezeichnet. Stimmungsvoll hebt er an, indem das Klavier das erste Hauptthema vorträgt: breit, melodisch, die Synkopenbässe weich und klar, nicht schleppend, aber noch weniger rasch (etwa 𝅗𝅥 = 84—92 metronomisiert).



Schon hier tritt Brahms' Vorliebe für den synkopierten Rhythmus hervor und diese Spielweise wird fast hartnäckig im ganzen Satze (ja im ganzen Trio) festgehalten. Ebenso möchten wir hier gleich auf die tiefe Lage der Bässe, eine weitere Eigenart des Stiles, aufmerksam machen.

Nach oben zitierten Takten beteiligen sich die Streicher, vorerst das Violoncello, an der Vorführung des Motives, das

sich, mit rühmenswerter Konsequenz die angeschlagene Stimmung festhaltend, immer prächtiger entfaltet und in logischer Entwicklung unmittelbar zu einem neuen wichtigen Thema führt. Zunächst nehmen die Geigen, Seite 4 (der Klavierpartitur) das letztere auf, bis dann das Klavier in immer wuchtigerer Klangfülle das imposante zweite Thema in folgender eindringlicher Gestalt



zum Abschlusse bringt, wobei die letzten halben Takt-Akzente, auch von den Geigen, wie in herbem Trotz, mehrmals wiederholt werden, bevor sie mit dem kurz und trocken zu gebenden Achtelmotiv (Seite 5, Takt 13, 15) zur Ruhe gelangen. Auch hier sei vor der Hast eines Allegrotempos im Sinne anderer Komponisten gewarnt: breiter, saftiger Bogenstrich, rhythmisch klares, taktfestes Spiel, Sinn für breitausladende Melodik treffen sicher den rechten Ausdruck. — Auf den eben erwähnten Abschluß folgt (überleitend) eine weiche, zagende Kantilene von wenigen Takten, dann tritt ein Achtelmotiv (Seite 5 unten) im $^{3}/_{2}$-Takt scharf hervor und kündigt das Auftreten eines besonders ausdrucksvollen, energischen Seitenthemas an, zu dem unruhige Achteltriolen die charakteristische Umrahmung geben. (Seite 6, Takt 3 u. f.) Kurz und scharf gehämmert (aber nicht forte!) sind hier die $^{3}/_{8}$-Figuren (S. 6, Takt 8 und 9) zu spielen; beruhigend wirken die Viertelharmonien des Klaviers den Stakkato-Triolen und Achteln der Streicher gegenüber, bis Seite 7 — ganz Brahmssche Art! — die einschmeichelnden Oktaven eines (dritten) neuen Themas nun eine weichere,

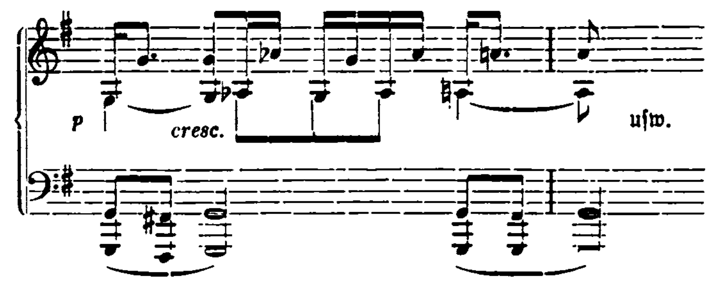


zugänglichere Stimmung schaffen, freilich zugleich damit ein treibendes, drängendes Element (vergl. a des Notenbeispieles) einführen, das bei jeder Wiederholung der Sequenz* selbstredend nachdrücklicher hervorgehoben werden muß, schon deshalb, weil es das folgende Crescendo des interessanten, sehr scharf geprägt wiederzugebenden Schlußgedankens des ersten Teiles einleitet und motiviert. Sache des Pianisten ist es, hier taktfest und energisch zu führen, damit sich der gesangvolle Ton der Streichinstrumente voll und ganz über dem Klaviersatze entfalten kann.

Eine großzügige Durchführung nimmt den weitaus breitesten Raum des zweiten Teiles des (Allegro) con brio ein. Zunächst wird die vor der Reprise eingeführte Triolenfigur weitergesponnen, über der rein harmonische Wendungen modulieren. Dann beginnt die thematische Arbeit mit folgender markanter Stelle:

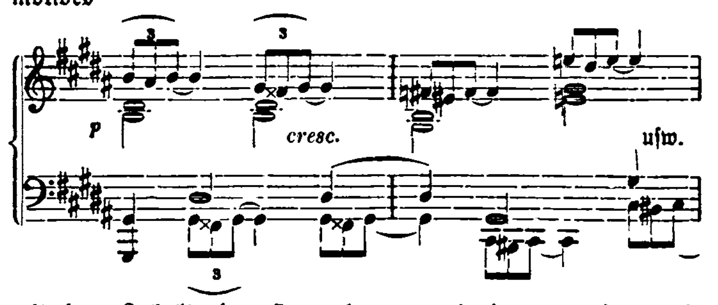


die in Sequenzen fortgeführt wird, sich kontrapunktierend (S. 11, Takt 3, 4) verengt und nun zu einer der klangschönsten Partien des Werkes gelangt, worin die Geigen die Sprache des ersten Hauptthemas reden, während das Klavier in stets synkopierten Doppelgriffgängen weich, melodisch illustriert. Unmittelbar darauf hebt (Seite 12, Takt 12) das unruhevoll drängende, chromatische Motiv:



an, das zu immer reicherer thematischer Entfaltung der Stimmen führt und tatsächlich einen großen Aufwand an Energie seitens der Spieler verlangt, um großzügig, wie es gedacht, geboten werden zu können.

Einen unbeschreiblich eigenartigen Reiz besitzt der folgende Abschnitt der Durchführung Seite 14/15, die Verschmelzung des erregten, von verhaltener Leidenschaft durchdrungenen Begleitmotives



mit dem Inhalte der Hauptthemen, mit deren zweitem wir wieder auf dem Stimmungsgrunde des ersten Allegro-Teiles anlangen (Seite 15). Gelang es, die kontrapunktisch prachtvoll gearbeitete Durchführung übersichtlich darzustellen, so bietet nun das Folgende den Spielern wenig Schwierigkeiten. Schön ersonnen ist das Tranquillo (Seite 19), womit die Coda beginnt. Weicher Klavierton bei sanftem Hervortretenlassen der synkopierten Bässe, viel Schmelz im Violin-(Cello-)ton verlangt diese poesievolle Eingebung, die in (ausgeschriebenen) breiten Ritardandis verklingt. Gut aufzubauen bleibt endlich noch das Crescendo, das bei Beachtung des langen Sostenutos, also ohne Drängen, mit wenigen kurzen Akzenten den wuchtigen Abschluß bringt.

Das Scherzo, der zweite Satz des Trios, ist unverändert von der ersten in die Neuausgabe aufgenommen worden. Da gab es eben keine Note, die nicht an ihrem Platze stand. Man denke sich das ganze Scherzo orchestral und wird dadurch im Zeitmaß, vor allem aber in der Tongebung, das Rechte treffen. In rührigster, lebhaftester Bewegung, ganz leise beginnend, spiele man das erste Motiv (Thema) wie von Holzblasinstrumenten vorgetragen; man ahme den Fagottklang nach,

* Sequenz = hier die Wiederholung obiger Takte in anderer Tonlage.

auf dem Cello durch weiches, scharf begrenztes Staktato, auf dem Klavier durch klangvolles Staktato mit una corda-(Verschiebungs-)Effekt.



Ebenso ist die Achtelfigur, die im 25. Takte einsetzt und dann weitergesponnen wird, je nach den verschiedenen Tonlagen, bald als der Klarinette, bald als dem Fagott usw. zugedacht zu verstehen, demgemäß Seite 26 unten als Flötenpassage zu betrachten und mit entsprechend hellem Anschlag zu spielen. Auf diese Weise kann ein kunstverständiger Pianist überraschende Anschlagsfeinheiten, Klangwirkungen erzielen.

Ueber die Volkstümlichkeit des reizvollen Trio-(Alternativ-)satzes Meno mosso (H dur) Seite 27 u. f. ist kein Wort zu verlieren. Die Saiteninstrumente halten 15 Takte lang unisono fis aus. Wie die liegende Stimme eines Orgelsatzes muß das klingen, während das Klavier gut gebunden die Melodie vorträgt, weich, als hörte man im stillen, lauschigen Walde von ferne den melancholischen Gesang von zwei Waldhörnern, wozu leicht, duftig, pizzikato, Meister Brummbaß sein rhythmisches Lied anstimmt:



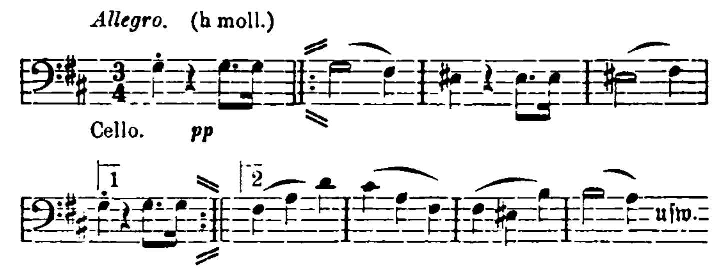
Doch immer wuchtiger, volltönender erklingt die anfangs so liebliche Weise; voll und mächtig dröhnen die Harmonien im Fortissimo aus. Dann beginnt das Hauptthema wieder in heimlich flüsternden Mollstakkati sein emsiges Spiel, unverändert, als Wiederholung des ersten Scherzoteiles.

Das **Adagio** ist ein weihevolles Stimmungsbild; der Klaviersatz ganz Brahms: Linke Hand tiefste Baßlage, Oktaven mit Füllnoten, darüber rechte Hand in zwei- und dreigestrichener Oktave. Die Klangwirkung ist neu (pp, una corda) und von größtem Reize. Man nehme das Pedal stets **nach** dem Anschlage der Akkorde und benutze es so, synkopierend, zur Bindung. (Im Augenblicke des Anschlags des neuen Akkordes ist also das Pedal stets abzudämpfen.) Das Tasteninstrument trägt sein Thema vor, die Streicher antworten; ein herrlicher Wechselgesang!



Die innere Verwandtschaft des Adagios mit den anderen Sätzen des Trios, besonders mit dem ersten, kann dem aufmerksamen Spieler nicht entgehen. So wird der beschauliche Ton, der Seite 38/39 vorherrscht, unschwer zu treffen sein. Die Melodieführung Seite 39 bedingt ein gutes Aushalten der Viertelnoten, damit die Zusammengehörigkeit der Motivglieder nicht verloren geht. Beide Hände sind gleichwertig tätig; der Baß wird leicht als Gegenmelodie zum Diskant hervorgehoben. Von Takt 11 an dominiert er sogar (ohne die Streicher zu übertönen!). Ganz klar, ohne Hast, ohne Pedal, weich, verträumt sind vom Klavier die Seite 40 unten beginnenden Achtelsextolen zu geben. Sanft erklingt dazwischen der entzückende Zwiegesang von Violine und Violoncello. Verträumt haucht das Adagio seine liebliche Weise aus.

Nun das herrliche **Finale**! In leichtflüssigen Achteltriolen begleitet das Klavier die Deklamation des Themas durch das Violoncello. Die Violine tritt hinzu; kunstvoll verwoben greifen die Stimmen ineinander, bis beim Fortissimo (Seite 45) das Klavier die Führung übernimmt.



Das zweite Thema schlägt mit großer Energie eine echt volkstümliche, kraftstrotzende Melodie mit nachschlagenden tiefen Baßoktaven an; kühn, rüstig. Danach rauschen, von flüchtigen harfenmäßigen Akkordgängen umspielt, die Klänge des Anfangsthemas, im pp erzitternd, vorbei. Mit der Modulation nehmen die Tonwellen wieder einen kräftigeren Aufschwung, erscheinen die motivischen Gebilde in hellerer Beleuchtung, so besonders das zweite Thema, zu dem sich das kunstvolle Gewebe allmählich wieder verdichtet. Früher in D dur:



vom Violoncello mit breiten Synkopen (welche bei festaufgelegtem Bogen zu streichen sind) begleitet, stellt es sich nun im glänzenden H dur vor. Ausgezeichnet wirkungsvoll wird in ähnlicher Weise zweimal das Seitenthema (Seite 50), den Geigen im Einklang überlassen, eingeführt, wobei die veränderte Klangfarbe in der Wiederholung nur dem Tonartenwechsel zuzuschreiben ist; nämlich folgendes ben marcato:



das gleich darauf (Seite 51) eine Quarte höher steht und, mit Energie und rein gespielt, geradezu imposant klingt. Das Klavier hat keineswegs eine begleitende Rolle dabei, sondern führt seine synkopierenden Akkorde mit möglichster Selbständigkeit durch. Nach der erwähnten H dur-Stelle bringt eine neue Steigerung abermals das erste Thema (S. 56), dann endigt eine knapp gefaßte Coda das groß angelegte Werk in befriedigendster Weise.

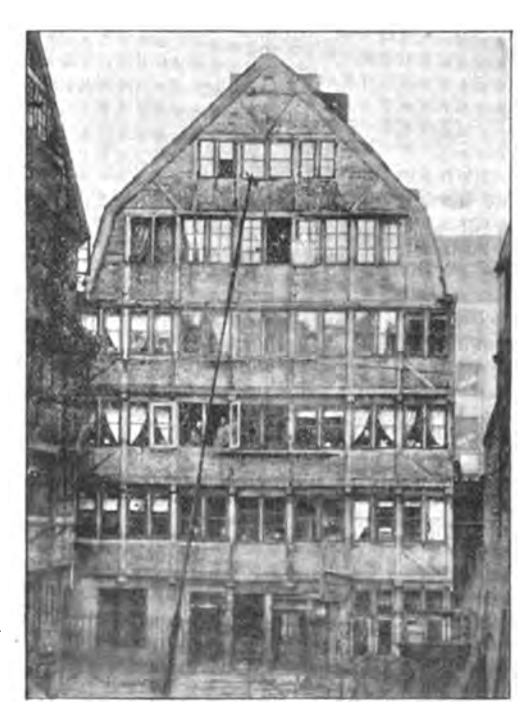
Das nähere Eingehen auf den Inhalt des H dur-Trios erschloß uns das Verständnis für einen großen Teil der Brahmsschen Kammermusik, eben weil dies Werk die scharf ausgeprägte Individualität seines Autors offenbart. Wer möglichst chronologisch vorgeht, findet sich in den anderen Werken besonders leicht zurecht.

Die Freundschaft mit dem einflußreichen Verleger Simrock spornte Brahms' schöpferische Tätigkeit mächtig an. Heiteren



Hofansicht des Brahmsschen Wohnhauses in der Karlsgasse zu Wien. Die beiden letzten Fenster im dritten Stock links vom Beschauer sind die des Schlaf- und Sterbezimmers. (Text siehe S. 288.)

Sinnes schrieb er sein erstes Sextett op. 18 für Streichinstrumente, ein leicht verständliches, daher rasch populär gewordenes Werk mit melodisch ansprechenden Themen, mit vorwiegend homophoner Stimmenführung. Gruppenweise geteilt, führen die Instrumente den Faden der Komposition. Dadurch unterscheidet sich dies op. 18 wesentlich von dem gerade meisterhaft polyphon geschriebenen Sextett op. 36. — Ueberhaupt führt der Vergleich der Sextette miteinander auf eine ganz eigenartige Erscheinung in der Arbeitsweise des Komponisten: das erste Sextett ursprünglich, leicht faßbar, kühn, frisch entworfen, das zweite fein ausgearbeitet, geistreich, mehr reflektierend. Denselben Unterschied finden wir beim Vergleich der Quartette, Quintette u. s. f. Brahms prüft also an einem Werke einer Gattung gleichsam seine Kraft und bestätigt mit einem folgenden die Heimatberechtigung auf dem betretenen Gebiete.



Brahms' Geburtshaus in Hamburg. (Text siehe S. 288.)

Man vergleiche daraufhin die Klavierquartette op. 25, 26. Das erste g moll, beginnend mit einem kühnen Allegro, überrascht durch die pikante Melodienerfindung des gefühlvollen Intermezzo, bringt ein Andante in Kirchenstimmung, endlich ein ausgelassen fröhliches Rondo »alla Zingarese« und erfreut sich beim Publikum höherer Gunst, wie das so ungemein vornehme Schwesterwerk in A dur mit seinem träumerisch zarten Adagio und flotten, fein gemeißelten Scherzo. Beide Quartette sind auch geübten Quartettdilettanten zugänglich. Schwerer genießbar erscheint das Klavierquintett op. 34, pathetisch, tragisch gestimmt, Beethoven nahe verwandt. Ein reizvolles Werk ist das Horntrio op. 40. Interessant durch die gastliche Aufnahme des Hornes in den Quartettstil, wie durch die formelle Gliederung des fünfteiligen ersten Satzes, mit seinem so scharf gegen die erste Themengruppe abstechenden Alternativ. (Das Horn ist auch recht gut durch eine Viola zu ersetzen, für die eine Sonderstimme herausgegeben wurde.) An die Cellosonaten op. 38 und 99 lassen sich ähnliche Betrachtungen anknüpfen, wie die bei der Erwähnung der Sextette und Quartette gepflogenen. Beide kontrastieren zudem in fesselnder Weise mit den Violinsonaten, die fast zu intim für die öffentliche Vorführung erscheinen, während die Cellosonaten, besonders die letztere, überaus volltönend, leidenschaftlich gefaßt, oft nahezu orchestrale Wirkungen hervorbringen. Am wenigsten gespielt sind bis heute die drei Streichquartette von Brahms. Von den Klaviertrios op. 87 C dur, op. 101 c moll gebührt dem letzteren die Krone. Dem 1876 entstandenen dritten, herrlichen Streichquartette verwandt ist das F dur-Streichquintett, das formell (wie die Violinsonate op. 100) durch die inhaltlich bedingte Verschmelzung des zweiten und dritten Satzes auffällt. — Die Bekanntschaft mit dem berühmten Klarinettisten Mühlfeld in Meiningen gab endlich Brahms die direkte Anregung zur Schöpfung jener genialen Kammerwerke mit Klarinette, die durch Gastspielreisen des Virtuosen rasch beliebt wurden. Zunächst schrieb Brahms sein Trio in a moll für Klavier, Klarinette und Cello, ein leichtverständliches, köstliches Werk. Dann entstanden die f moll- und C dur-Sonaten für Klarinette und

Klavier, endlich aber das wunderbare Quintett op. 115. Die unbeschreiblich edle Klangwirkung dieses in reinsten Wohllaut getränkten Werkes wird nur noch übertroffen von der Keuschheit der Melodien, von der Poesie des Inhaltes. Wie die Sonaten, so ist auch das Quintett mit Viola (statt der Klarinette) zu spielen und es liegt kein Grund vor, die Werke nicht in dieser leichter möglichen Besetzung zu studieren, sobald kein guter Bläser seine Mitwirkung zusagt. **A. Eccarius-Sieber.**

* * *

Nachschrift der Red. Mit diesem Aufsatze beginnt die bereits angekündigte Artikelserie „Meisterwerke der Kammermusik und ihre Pflege", die in erster Linie den Freunden der Kammermusik beim Studium der Meisterwerke im Hause an die Hand gehen will. Und zwar soll das geschehen durch kürzere oder längere Analysen, formelle Erläuterungen, Winke zur technischen Ausführung, sowie durch den Versuch einer Verdeutlichung des inneren Gehalts der Werke. Wir beabsichtigen, unsere Meisterwerke in zwangloser Reihenfolge durchzunehmen. Im Zusammenhang mit der heutigen Nummer haben wir mit dem H dur-Trio von Brahms begonnen und gleichzeitig einen Ueberblick über die übrigen Kammermusikwerke des Meisters unserer Analyse angefügt, behalten uns jedoch vor, auf das eine oder andere Werk noch zurückzukommen. — Der nächste Artikel trägt die Ueberschrift: „Haydn als Vater des Streichquartetts."

Der Monatsplauderer.

Mir fehlt ein Held" beginnt Lord Byron seinen „Don Juan". Auch der Monatsplauderer möchte diesmal so anfangen. Aber dann besinnt er sich, daß wir ja im Gedenkmonat von Johannes Brahms' zehntem Todesjahrtag stehen und findet seinen Stoff so rasch wie Byron den seinen. Von Brahmsens Bedeutung ist hier schon von anderer Seite manch gutes Wort gesagt worden. Ich füge hier nur noch hinzu, daß wir den Erinnerungstag des großen Toten meines Erachtens nicht besser begehen können, als indem wir einen dicken Strich ziehen zwischen Brahms und den Brahmsianern.

Alles J-anertum ist von Uebel, wenn auch zu Zeiten ein notwendiges Uebel. Es hat innerhalb und außerhalb Trojas viele und große Sünden auf dem Gewissen, aber der sachlich urteilende Historiker wird schließlich doch zu dem Ergebnis kommen, daß unter den musikalischen Cliquen des 19. Jahrhunderts an Verbissenheit, Unduldsamkeit und verletzendem Hochmut gerade die Anhänger von Brahms den Weltrekord geschlagen haben. Die Geschichte wird also scharf unterscheiden zwischen Brahms, dem ernsten, fast einsamen, aristokratischen Künstler, der unverwandt seines klar erkannten Weges schritt, und zwischen jenem Brahms, den ein polternder Troß zum Gegenkönig wider Wagner und Liszt ausrief. Dieser Partei-Brahms war ein eifersüchtiger, engherziger Gott, der nichts neben sich duldete, der mit unsäglicher Vornehmheit und Ueberlegenheit auf das musikalische Gesindel herabblickte und nur des Anschlusses wegen vor den Göttern der Vorzeit seine ehrerbietige Kniebeuge machte. So ist Brahms vielen von uns Jüngeren zunächst erschienen und wir alle glaubten, er sei wirklich so. Denn in seinem Namen, von seinen Priestern wurden Wagner und die Neudeutschen, wurden Bruckner, Wolf und Strauß in Acht und Bann getan, in seinem Namen wurde bestimmt, was „Musik" sei und was nicht. Und in all diesen Punkten verstand man wirklich keinen Spaß! Wehe denen, die sich nicht bekehren ließen!

Inzwischen traten doch immer mehr unzweifelhafte Dokumente ans Tageslicht, die uns Brahms nun wahrlich anders erscheinen ließen, als wir ihn zuvor gesehen hatten. Man hatte uns gesagt: wir müßten Wagner verwerfen, um Brahms zu schätzen, und siehe da, es stellte sich heraus, daß Brahms selbst ein warmer Verehrer des Wagnerschen Genies gewesen sei. Das hatten uns die gewerbsmäßigen Wagner-Schmäher seiner Umgebung weislich verschwiegen! Wir wurden seither mißtrauisch gegen die Authentizität all ihrer Darstellungen und lernten immer mehr zwischen Brahms und den Brahminen unterscheiden, wir wurden seither begieriger, den echten Brahms aus ungetrübten Quellen zu erkennen. Das künstlich aufgerichtete Götzenbild aber sinkt mehr und mehr in sich zusammen und hinterläßt nur das Bedauern, daß es einst errichtet wurde, um vor ihm den Brand eines fanatischen, viel kostbare Kräfte verzehrenden Parteikampfes zu entzünden. Brahms selbst war von der unbedingten Ehrlichkeit z. B. seiner Wiener Anhänger gar nicht sehr überzeugt und äußerte gelegentlich zu Hans Richter, er vermute, daß seinem Freunde Hanslick sogar die Wagnersche Musik eigentlich viel besser gefalle als die seine. Wie hätte diese herbe, männische Kunst auch den Aposteln des musikalischen Phäakentums wirklich behagen können! Aber die Herren, die sich's mit den Berühmtheiten der „Zukunftsmusik" gründlich verschüttet hatten, brauchten eben eine „Größe", hinter der sie sich verschanzen, der sie sich an den Rockschoß hängen konnten. Es ist die alte Geschichte!

Ich berühre sie hier, nicht um „unnützes Erinnern, vergeblichen Streit" heraufzubeschwören, sondern um an einem drastischen Beispiel zu zeigen, bis zu welchen Konsequenzen das Cliquenwesen führt, zu welchen Blendungen und Selbstverblendungen! Denn man braucht nur einigermaßen Psychologe zu sein, um zu wissen, daß solche Fälschungen des Tatsächlichen sich in der Regel gar nicht mit Bewußtsein vollziehen, daß vielmehr zumeist im allerbesten Glauben gefälscht und gelogen wird. Einerseits dadurch, daß jeder ungünstige Bericht über den Gegner kritiklos hingenommen und dem geistigen Besitzstand einverleibt, anderseits daß alles, was zu seinen Gunsten sprechen könnte, leicht überhört und bagatellisiert wird („Der andre hört von allem nur das Nein"). Spätere Geschlechter, die nicht mehr im Banne solcher parteimäßigen Zwangsvorstellungen und Zwangsurteile stehen, können dann das Menschliche, Allzumenschliche dieser Erscheinung kaum mehr begreifen. Heuberger erzählte mir, man habe einmal in Brahms' Gegenwart boshafterweise davon gesprochen, daß Wagners Briefwechsel mit seinen Freunden in den fünfziger Jahren eine reine Pumpkorrespondenz gewesen sei. Brahms aber stimmte in die Mäkelei durchaus nicht mit ein, sondern betonte nachdrücklichst, Wagner habe das Geld doch nicht geborgt, um ein faules Leben zu führen, sondern habe dafür die Riesenpartituren des „Rheingold", der „Walküre", des „Tristan" und des halben „Siegfried" geschrieben. Hätte er vielleicht besser getan, statt dieser Riesenarbeit Stunden zu geben oder Unterhaltungsmusik zu komponieren? — Aber wo begegnet man in den Schriften der Brahms-Leute einer so großen Auffassung? Bei ihnen ist Wagner immer noch das „Pumpgenie".

Wir werden also sehr behutsam sein müssen, wenn uns die Versuchung befällt, z. B. aus Hanslicks oder Kalbecks Aeußerungen etwa die wahre und bündige Ansicht ihres Herrn und Meisters zu erraten. Die guten Beziehungen, die ihn mit diesen seinen Vorkämpfern in der Wiener Presse verbanden, waren jedenfalls mehr persönliche als künstlerische. Als Hanslicks 70. Geburtstag gefeiert wurde, soll Brahms eine köstliche Tischrede gehalten haben, worin er den Jubilar als vortrefflichen Freund feierte, mit dem er seit so vielen Jahren so herzlich gut stehe. Freilich, was die Musik angehe, fügte er halb schelmisch, halb ernsthaft hinzu, sei das ein anderer Fall... Richard Wagners reserviertes und pikiertes Verhalten zu Brahms wird nur erklärlich, wenn man annimmt, er habe Hanslick für den literarischen Herold Brahmsens gehalten, ein Wahn, den viele mit ihm teilten und der Hanslicks Eitelkeit übrigens gewiß nicht unwillkommen war. Als Wagner 1875 mit Brahms über die Rückgabe der in Brahmsens Besitz geratenen Handschrift des Pariser Venusbergs unterhandelte, schickte er ihm als Ersatz statt der gewünschten Meistersingerpartitur die des „Rheingold" und zwar mit der recht anzüglichen Begründung: „Man hat mir manchmal sagen lassen, daß meine Musiken Theaterdekorationen seien; das Rheingold wird stark unter diesem Vorwurf zu leiden haben. Indessen

dürfte es vielleicht nicht uninteressant sein, im Verfolgen der weiteren Partituren des Ringes des Nibelungen wahrzunehmen, daß ich aus den hier aufgepflanzten Theaterkulissen allerhand musikalisch Thematisches zu bilden verstand. In diesem Sinne dürfte vielleicht gerade das Rheingold eine freundliche Beachtung bei Ihnen finden.“ Es ist somit klar, daß Richard Wagner glaubte, Hanslicks kritische Lieblingsphrase, Wagners Musik sei eine bloß „dekorative“, gehe letzten Grundes auf die Inspirationen Johannes Brahms' zurück.

Paul Marsop hat kürzlich in dieser Zeitung die „Verdienste“ der literarischen Partisane der Zukunftsmusik („Nohl, Pohl, Kohl“ soll Wagner selbst gewitzelt haben) auf ihr wahres Maß zurückgeführt. Eine bittere, aber nicht ungerechte Abfertigung! Es wird also gestattet sein in majorem Brahmsi gloriam auch seine literarischen Wortführer in ihrem richtigen Verhältnis zu ihm zu zeigen, um schließlich daraus ganz allgemein eine Mahnung zur Vorsicht gegen die Intimen, die Freunde, Satelliten und Inspirierten bedeutender Männer als Schlußfolgerung zu ziehen. Und ohne unterschätzen zu wollen, was sie aus ihrer (natürlich stets subjektiv gefärbten Erinnerung) zur Kenntnis ihres Meisters beisteuern, ersehen wir daraus nur wieder, wie wichtig es ist, zu den direkten Quellen über unsre Großen zu gelangen. Indem sie diese zugänglich macht und uns die erhaltenen Briefe des Künstlers erschließt, erwirbt



Handschriften berühmter Musiker: Johannes Brahms' „Wiegenlied“.
(Text siehe S. 288.)

sich die neue Brahms-Gesellschaft somit ein wirkliches Verdienst von unabsehbarer Tragweite. Sowie die Persönlichkeit Richard Wagners dank den zahlreichen veröffentlichten Briefen heute in einem viel klareren, reineren und ruhigeren Lichte im Bewußtsein der Oeffentlichkeit lebt, so wird auch die Gestalt Johannes Brahms', dem künstlichen Zwielicht der Parteiateliers entrückt, im Verlaufe des nächsten Jahrzehnts uns allgemein vertrauter und sympathischer werden. Also: „Die Waffen nieder."

Dr. Richard Batka.

Johannes Brahms und Hermann Götz.*

Von **Bruno Weigl** (Brünn).

Nicht eben viel von unseren deutschen Tonmeistern haben die Federn so in Bewegung gesetzt wie Johannes Brahms. Wenn auch die überwiegend große Mehrzahl der Brahmsliteratur sich mit dem Für und Wider seiner Werke beschäftigt, so erübrigt noch immer eine stattliche Anzahl von Büchern und Schriften, die dem Erforschen und Darlegen seines Künstlerlebens zuliebe veröffentlicht wurden. So eingehend aber auch in letzteren Werken Brahms' persönliche Beziehungen zu seinen berühmten Zeitgenossen behandelt werden, so wenig oder gar nicht findet man darin sein Verhältnis zu Hermann Götz berücksichtigt, trotzdem sich dies Verhältnis durch eine lange Reihe von Jahren fortgesponnen und selbst nach Götzens Tode sein Nachspiel gefunden hat. Bloß der bekannte Schweizer Schriftsteller J. V. Widmann, der sowohl zu Götz wie zu Brahms in freundschaftlichen Beziehungen stand, hat in seinem Buche „Johannes Brahms in Erinnerungen" dem Zusammentreffen dieser beiden hervorragenden Menschen einigermaßen Bedeutung zugemessen und versucht, die seltsamen Beziehungen der beiden Künstler auf Grund der gegenseitigen Charaktereigenschaften zu erklären. Da jedoch auch Widmann über dieses gewiß interessante Kapitel nicht in jener Ausführlichkeit berichten konnte, wie es ihm von Rechts wegen zukommt, so mögen nachstehende Zeilen im Hinweis auf Widmanns Arbeit sie ergänzen, um jenen davon ein annähernd erschöpfendes Bild zu geben, denen eine eingehende Beschäftigung mit diesen beiden Tonmeistern Freude macht.

Die erste Begegnung zwischen Hermann Götz und Johannes Brahms fällt in das Jahr 1865. Götz hatte Mitte Juni 1863 die Organistenstelle an der Winterthurer Stadtkirche, die zuvor durch Theodor Kirchner besetzt war, übernommen und war unermüdlich bestrebt, das Musikleben dieses Städtchens sowohl durch seine eigenen Kunstleistungen wie auch durch solche angesehener musikalischer Persönlichkeiten auf ein höheres künstlerisches Niveau zu heben. Seiner Anregung wird es wohl auch zuzuschreiben sein, daß man Brahms, der sich im Herbst und Winter des Jahres 1865 auf einer längeren Konzertreise in der Schweiz befand, einlud, in Winterthur zu konzertieren. Am 29. November traf Brahms mit dem schon damals als trefflichen Violinspieler bekannten Friedrich Hegar (dem nachmaligen verdienstvollen Züricher Musikdirektor und Chorkomponisten) in Winterthur ein und gab im Verein mit diesem am Abend desselben Tages ein Konzert, ohne zu verabsäumen, Hermann Götz, der bereits damals schon die angesehenste musikalische Persönlichkeit des Städtchens war, seinen Besuch abzustatten. Ob dieser Besuch auf Veranlassung Friedrich Hegars geschah, der in jener Zeit mit Götz gut bekannt und später auch eng befreundet war, oder ob sich Brahms aus eigener Initiative dazu entschloß, entzieht sich unserer genauen Kenntnis. Diese erste Begegnung und die gegenseitigen Eindrücke, die beide Künstler voneinander empfingen, war entscheidend für alle ihre späteren Beziehungen. J. V. Widmann, dem sowohl Götz wie Brahms zu wiederholtenmalen von dem Eindruck, den sie gegenseitig voneinander empfangen hatten und von dem unvorhergesehenen Mißverständnis, mit dem gleich ihr erstes Zusammentreffen endete, erzählt hatten, schildert es in seinem Buche mit folgenden Worten: „Damals lagen auf einem Stehpult (im Arbeitszimmer Götzens) frisch beschriebene Notenblätter, ein Kammermusikwerk,* an dem Götz gerade arbeitete. Brahms trat mit den Worten: ‚Ah! Amüsieren Sie sich auch manchmal mit dergleichen?' an das Pult und wollte in dem Manuskript lesen. Götz aber breitete beide Hände über die Noten und sagte mit etwas zu jugendlich-feierlichem Ausdruck: ‚Es ist das Heiligste, was ich habe!' worauf Brahms sich geärgert wegwandte, von etwas anderem zu sprechen begann und sich bald verabschiedete." „Brahms hatte," wie Widmann in folgendem behauptet, „eine tiefwurzelnde Abneigung, sich irgendwie feierlich zu geben, ja man darf sogar sagen, eine Art Schamhaftigkeit, sein tieferes Fühlen zu verraten, was dann allerdings gelegentlich — und so auch in diesem Falle — bewirkte, daß er im Suchen nach einem leichten, scherzhaft sein sollenden Ton den rechten Ausdruck verfehlte und mit etwas herausplatzte, das unartig klang, während es keineswegs böse gemeint war." Götz hingegen, dem sein quälendes Leiden frühzeitigen Ernst und ein verschlossenes, in sich gekehrtes Wesen aufgezwungen hatte, dem es das Heiligste dünkte, wenn er nach vollbrachter Tagesarbeit wie ein Priester seiner Kunst opfern konnte, den mutete das scheinbar schroffe, kalte und empfindungslose Gebaren von Brahms fremdartig an und trotz

Schicksalslied. Aus Max Klingers „Brahms-Phantasie."
Verlag der Hofbuchhandlung Amsler & Ruthardt, Berlin. (Text siehe S. 288.)

* Vergleiche den Artikel desselben Verfassers zum dreißigsten Todestage von Götz in Nr. 5 und 6 dieses Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung". Red.

* Aller Wahrscheinlichkeit nach das im Jahre 1865 vollendete, bis heute unveröffentlichte Streichquartett in B dur, das die Widmung an Karl Reinecke in Leipzig trägt.

seiner unbegrenzten Verehrung für den schon damals berühmten und allerorten hoch geachteten Meister bewahrte er seit jenem Tage ihm gegenüber eine zwar ehrerbietige, aber mit unbestimmter Scheu gepaarte Zurückhaltung. Auch als Brahms am 29. Oktober des folgenden Jahres mit Joseph Joachim anläßlich eines Konzertes in Winterthur weilte, wurde ihre Freundschaft keineswegs intimer; sie begegneten einander mit Achtung, nie aber mit offen zur Schau getragener Herzlichkeit, da sie beide viel zu charakterstarke Naturen waren, auch nur einmal den einen, sie entfremdenden Augenblick vergessen zu können.

Seit dem Jahre 1866 wurden ihre Beziehungen recht locker und nur hier und da brieflich aufrecht erhalten, bis Götz sich im Jahre 1869 entschloß, sein im Herbst 1867 komponiertes Klavierquartett gelegentlich dessen Veröffentlichung bei Breitkopf & Härtel Meister Brahms zuzueignen. Brahms dankte ihm herzlich für die Widmung, lobte mit warmen Worten das Werk und stellte seinen baldigen Besuch in Winterthur in Aussicht; gleichzeitig wünschte er ihm Glück zu seiner kurz vorher erfolgten Verehelichung mit Fräulein Laura Wirth und schloß mit Beziehung auf sich den Brief mit folgenden Worten: „Sie denke ich mir in glücklicher Häuslichkeit zu finden, was freilich für den Künstler ein hohes, leider nicht leicht zu erringendes Glück ist.“ *

Der versprochene Besuch schien durch unvorhergesehene Ereignisse auf lange Zeit vereitelt worden zu sein, und verspätete sich um nicht weniger als 5 Jahre; erst im Jahre 1874 sollten sich Götz und Brahms wiedersehen und zwar unter beiderseitig weitgehend veränderten Umständen. Für Götz lagen Jahre unermüdlichen Fleißes und mühevollen Ringens, für Brahms Jahre der glänzendsten Triumphe als Virtuos und Komponist dazwischen. Ueber die äußeren Verhältnisse Götzens informiert am besten ein Auszug aus einem Brief, den er damals an seinen ehemaligen berühmten Lehrer Louis Köhler nach Königsberg schrieb. „. . . Meine Stellung in Winterthur genügte mir von Jahr zu Jahr weniger, es geht wohl den meisten Künstlern so in einer kleinen Stadt. Dann fing ich an, in Zürich Klavierstunden zu erteilen. Bald hatte ich in Zürich mehr zu tun als in Winterthur und fand dort einen viel dankbareren Boden. Jetzt siedelte ich mit meiner Familie nach Zürich über, behielt aber eine Anzahl Stunden und die Organistenstelle in Winterthur bei. So mußte ich allwöchentlich 4 Tage in Zürich und 3 Tage in Winterthur sein. Schreckliches Dasein! Allmählich aber konnte ich meinen Aufenthalt in Winterthur immer mehr reduzieren, demissionierte für vergangenen Winter auch



Das Brahms-Museum bei der Villa Viktor v. Millers in Gmunden am Traunsee. (Text siehe S. 288.)

noch für die Organistenstelle und jetzt habe ich wieder ein ungeteiltes Daheim, ein Ding, das Menschen von zweifelhafter Gesundheit nicht genug schätzen können.“

* Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft, Zürich 1907, Seite 21.

Götz hatte damals bereits seine Oper „Der Widerspänstigen Zähmung“ beendet und nach langen, vergeblichen Bemühungen die Annahme auf dem Mannheimer Großherzoglichen Theater erwirkt. Auch die großartige F dur-Symphonie und die herrliche „Nenie“ hatte er geschrieben, so daß man mit Recht



Brahms' Musikzimmer in der Karlsgasse zu Wien. (Text siehe S. 288.)

behaupten kann, daß er in jener Zeit, in die sein drittes und letztes Zusammensein mit Brahms fiel, schon auf dem Höhepunkt seines künstlerischen Schaffens angelangt war.

Auf dem Züricher Musikfeste des Jahres 1874 sollte das im Jahre 1872 beendete Brahmssche „Triumphlied“ durch Fr. Hegar zur Aufführung gebracht werden und Brahms, der den ganzen Sommer über in Rüschlikon in der Nähe von Zürich weilte, eilte aus diesem Anlasse herbei, um bei der Aufführung seines Werkes zugegen zu sein. Auch Götz hatte sich gefreut, an dem Musikfeste als Zuhörer teilzunehmen, wurde aber durch einen erneuten Ausbruch seines hartnäckigen Lungenleidens daran gehindert; so mußte ihm sein Freund J. V. Widmann, der in diesen Tagen bei ihm in dem Häuschen „Zum Arenenberge“ in Hottingen (einer Vorstadt Zürichs) wohnte, die Eindrücke des Festes vermitteln. Selbstverständlich kreuzten sich auch diesmal die Wege beider Künstler und Götz war es, der dazu den äußeren Anstoß gab, indem er Brahms zu sich zu Tische lud. „Als wir anlangten,“ erzählt J. V. Widmann in seinem Buche, „begrüßte uns die ätherisch feine Frau unseres armen Wirtes in nur mühsam aufrecht erhaltener Fassung mit der traurigen Nachricht, Götz habe diesen Morgen einen schweren Blutsturz gehabt und liege zu Bett. Natürlich wollten wir sogleich umkehren, aber der Patient hatte seine Gattin bereits unterrichtet, dies nicht zuzugeben, indem es ihm trotz seinem leidenden Zustande Freude machen werde, im verdunkelten Nebenzimmer liegend an unserer Unterhaltung bei Tisch wenigstens als stiller Zuhörer sich zu beteiligen. Da wir alle drei wußten, daß Götz dies nicht verlangen würde, wenn es ihm nicht wirklich so ums Herz wäre, folgten wir der Aufforderung; doch lag begreiflicherweise etwas wie ein Trauerflor über unseren Tischgesprächen, obschon wir uns redliche Mühe gaben, die nur zu sehr gerechtfertigte Besorgnis nicht merken zu lassen, die uns der Zustand unseres Gastgebers einflößte.“

Ebenso bezeichnend für Götzens Verhältnis zu Brahms, sowie für seine stolze Zurückhaltung, wenn es seinen Werken galt, ist ein am 5. September desselben Jahres an Hegar gerichtetes Schreiben von Götz: „. . . Ich habe noch etwas im Sinne, wenn ich Dir die Partitur jetzt schon schicke, während ich doch schon binnen kurzem nach Hottingen heimkehren werde. Ich möchte Dich nämlich bitten, wenn Brahms noch in Zürich sein sollte, sie ihm für ein paar Tage zu schicken, oder lieber persönlich zu geben, wenn er Dich einmal besucht. Es ist mir außerordentlich schmerzlich gewesen, daß dieser von mir so hoch-

geehrte Künstler bei seiner damaligen Anwesenheit im Kanton Zürich nichts von mir als so traurige Eindrücke fortnehmen soll. Da wäre es mir doch sehr lieb, wenn er noch was Rechtes von mir sehen würde, ehe er fortgeht; natürlich vorausgesetzt, daß ich ihn überhaupt hinreichend interessierte, daß er etwas zu sehen wünscht. Aufdrängen will ich mich niemand. Doch Du wirst ja sehen, wenn Du einmal mit ihm deswegen sprichst, ob er Interesse dafür zeigt oder nicht." Hegar tat alles dem Wunsche Götzens Entsprechende und machte Brahms mit der Partitur der „Nenie" vertraut. Auch diesmal hielt Brahms mit seiner rückhaltlosen Anerkennung für Götzens künstlerische Fähigkeiten nicht zurück, ja er vertiefte sich sogar so intensiv in das Studium dieses Werkes, daß es ihn schließlich danach verlangte, auch selbst die Schillersche Dichtung zu vertonen; bloß aus kollegialen Rücksichten für Götz führte er damals sein Vorhaben nicht aus. Erst 4 Jahre nach Götzens Tode nahm er seine Absicht wieder auf und komponierte die „Nenie" als Totenklage für seinen 1880 verstorbenen Herzensfreund, den Maler Anselm Feuerbach. Seltsamerweise sind bisher beide Werke, trotz der uniformen Textunterlage einander niemals im Wege gestanden; denn sie sind in ihrer Anlage und Auffassung derart verschieden, daß man an einen Vergleich zwischen beiden gar nicht denken kann.

Mit welch' regem Interesse Johannes Brahms auch fernerhin der schöpferischen Tätigkeit Götzens folgte und sie in gebührender Weise einschätzte, bewies überdies seine Anwesenheit bei der Erstaufführung von dessen Oper „Der Widerspänstigen Zähmung" an der Wiener Hofoper am 2. Februar 1875 und bei einer Aufführung desselben Werkes durch Götzens Freund, Kapellmeister Ernst Frank in Mannheim. Zufällig traf es sich, daß Brahms gerade dazukam, als Frank nach der Aufführung einen Brief an Götz absenden wollte; da ließ er es sich nicht nehmen, auf der Rückseite in Eile auch ein paar ermunternde Worte an seinen Züricher Kunstgenossen hinzuzufügen: „Auch ich möchte nicht unterlassen, Ihnen herzlichen Dank zu sagen für die Freude des gestrigen Abends. Allerdings hatte ich diesmal einen ganz anderen und schöneren Eindruck von Ihrem so liebenswürdigen Werk, als in unserem großen, ungemütlichen Opernhaus in Wien. Alles sang und spielte aber auch — als ob alles so verliebt (in Ihr Werk) sei, wie der Kapellmeister. Mit Freude höre ich, daß Sie fleißig bei einem neuen Werk sind. Das beste Gelingen wünsche ich und meine, es wird Sie jetzt alles leichter und froher arbeiten lassen. Mit bestem Gruß Ihr ergebener J. Brahms."

Schon ein Jahr darauf wurde Götz, am 3. Dezember 1876, vom Leben abberufen, ohne daß es ihm vergönnt war, vorher sein Schmerzenskind und zugleich sein Lebenswerk, die Oper „Francesca da Rimini" zu vollenden. Auf seinem Sterbebette ließ er zum erstenmal offenkundig durchblicken, wie unendlich nahe er innerlich Brahms stand, indem er ihm neben seinem Freunde Ernst Frank seine teuerste Hinterlassenschaft, die „Francesca" zur künstlerischen Ueberprüfung überantwortete; denn zu so einem gewichtigen Entschlusse hätte sich Götz niemals, und am wenigsten in seiner letzten Stunde durchgerungen, wenn er nicht mit felsenfestem Vertrauen auf Brahms als Freund und als Künstler hätte bauen können.

Brahms traf die Nachricht von Götzens jähem Tode wie ein Donnerschlag und tiefes Leid und echten Schmerz drücken die Worte aus, die er der Witwe des Dahingeschiedenen entsandte:

Verehrteste Frau!

Gestatten Sie mir, Ihnen in wenig Worten zu sagen, wie ganz innig und herzlich ich teilnehme an dem Verlust, den Sie und den wir Alle erlitten haben. Uns Fernerstehenden konnte freilich der Tod in diesem Falle nicht rührender sein als das Leben. Mich ergriff es, wenn ich auch nur ein Buch, das Götz gelesen, in die Hand nahm. Er las wie er in seiner Kunst schaffte und strebte — alle Sinne und Kräfte nach einem, dem Besten und Schönsten gewendet. Unsereiner mochte sich beschämt fühlen durch so schönen Ernst, aber er soll uns auch ein Beispiel sein und bleiben.

Es drängt mich zu erfahren, wie sein Ende war und ob ihn der Tod in seiner letzten, liebsten Arbeit unterbrochen. Ich werde dies von Frank erfahren und Ihnen, verehrte Frau, wiederhole ich nur, wie ernstlichen Anteil ich und viele, viele Andere an Ihrem Schmerz nehmen. Möge dieses Bewußtsein eine kleine Linderung Ihres Schmerzes sein.

In hochachtungsvoller Ergebenheit

J. Brahms.

Johannes Brahms in Tutzing.

Ein Beitrag zur Brahms-Biographie.

Bei der Standmusik am Marienplatz in München gab es heuer ein Ereignis — sie wurde nämlich applaudiert. Und bei welchem Stücke? Bei den „Ungarischen Tänzen" von Brahms, die der Stabshoboist Hempel mit Temperament und Verve dirigierte. Diese impulsive Beifallsäußerung des Volkes hätte den genialen Bearbeiter der magyarischen Volksweisen wohl mehr gefreut, als die noch so schöngeflügeltesten Lobestiraden seiner gebildeten Verehrer.

Brahms hat München nur sehr selten besucht und da stets nur für ganz kurze Zeit, obwohl er in späteren Jahren auch hier ihm angenehme Bekannte wußte, wie Paul Heyse und die Familie Tamboſi. Franz Wüllner und Hermann Levi sind es vor allen gewesen, die Brahms zuerst in den Münchner Konzerten würdig einführten, und der letztere, mit dem der Meister bekanntlich eng befreundet war, mag wohl auch die Veranlassung dazu gegeben haben, daß sich Brahms einen ganzen Sommer lang in der Umgebung Münchens niederließ, und zwar in der von Wüllner im Jahre vorher frequentierten Sommerfrische Tutzing am Starnbergersee.

Schon sehr frühe, im Jahre 1873, kam der damalige Dirigent der Wiener Musikvereins-(Gesellschafts-)Konzerte in das „zweite" Gasthaus Tutzings, bestellte sich dort ein Zimmer, mietete das Tafelklavier, das sich darin befand, gleich mit und bewohnte dieses kleine Tuskulum von Ende März bis Oktober, einige kurze Fahrten nach München abgerechnet, ununterbrochen. Von seinen Werken sind hier entstanden: die am 2. November 1873 in Wien zum erstenmal aufgeführten Variationen für Orchester über ein Thema von Haydn und aller Wahrscheinlichkeit nach wurde auch die letzte Feile an den „Seinem Freunde Dr. Theodor Billroth" gewidmeten zwei Streichquartetten, gelegt, denn sie wurden am 21. November 1873 in Billroths Wiener Wohnung zum erstenmal gespielt. Auch von den 1874 erschienenen Liedern op. 59, 61, 62, 63, 64 mögen wohl viele am Starnbergersee zuerst das Licht der Welt erblickt haben; ebenso läßt sich annehmen, daß Brahms die erst 1876 veröffentlichte, aber bereits 1855 am Rhein begonnene c moll-Symphonie auch in jenem Tutzinger Sommer nicht gänzlich ruhen ließ.

Das anspruchslose Tutzing war damals noch reizvoll für den die Einsamkeit liebenden Spaziergänger, trotzdem litt es auch in gesellschaftlicher Beziehung keinen Mangel. Der reiche Verleger Eduard von Hallberger hatte hier sein gastfreies Haus geöffnet, und hauptsächlich war es ein Kreis von tüchtigen Musikern, wie Levi und die Sänger Kindermann, Vogl und Dengler (letzterer aus Zürich), in dem es Brahms niemals an geistiger Anregung fehlte.

Sehr häufig kam man in Brahms' gemütlicher Herberge zusammen und dort wurde nun tapfer darauf losmusiziert und heiterer Unterhaltung gepflogen, oft bis in die späte Nacht hinein, und die Stunden schwanden den nur aus besonderer Gunst geduldeten Zuhörern so rasch dahin, daß z. B. Graf Wilhelm Bismarck, der damals gerade zu Besuch bei Hallberger weilte, es einmal plötzlich mit Schrecken gewahr wurde, wie die Uhr bereits 3 Uhr morgens schlug und er anstandshalber nicht mehr gut zu seinem Gastgeber zurück konnte. Was tun? Die kleine Villa war vollauf besetzt und kein einziges

Bett mehr vorhanden. Doch die Wirtsleute schafften Rat. Der Divan aus ihrer eigenen Schlafstube wurde rasch in das Gastzimmer transportiert und Graf Wilhelm Bismarck behauptete nachher, nie im Leben besser geschlafen zu haben, als in jenem provisorischen, rauchigen Unterschlupf.

Einmal wurde der nächtliche Kunstgenuß jedoch unterbrochen. Schon war es zwei Uhr geworden und noch immer hatten sich die unersättlichen Musiker nicht genug gehört. Da nahte sich bescheiden der Wirt und erzählte, seine Frau habe soeben ein Söhnchen bekommen. Sofort gebot Brahms gänzliche Sistierung der musikalischen Genüsse und sorgte mit rührender Sorgfalt dafür, daß auch während der nächsten Tage im Gasthause vollständige Ruhe herrschte.

In diese musikalischen Unterhaltungen mögen sich indes zeitweilig auch kleine Mißtöne geschlichen haben, denn gerade damals glaubte man noch seiner Begeisterung für Richard Wagner nicht stichhaltigeren Nachdruck geben zu können, als auf Kosten Brahms'. Hatte doch die einzige Ueberlebende aus jenem Musikerkreise, die ehemalige Wagnersängerin Therese Vogl, auf meine Bitte um freundliche Auskunft nichts anderes zu sagen gewußt als: „Habe *nie* für Brahms geschwärmt und ist mir *deshalb* nichts im Gedächtnis geblieben.“

Man kann es daher begreifen, wenn sich Brahms in der einfachen Familie seines Wirtes, bei dem die Musik so ganz und gar keine Rolle spielte, eigentlich am wohlsten fühlte. Der Besitzer des kleinen Anwesens, Herr Amtmann, war ehemals Haushofmeister bei Fürst Wrede und bei Graf Vieregg gewesen, sprach als solcher mehrere Sprachen und war viel gereist. So kam es, daß Brahms sich oft stundenlang mit ihm unterhielt, namentlich dann, wenn er der vielen „Weiber“ wegen (acht nichts weniger als lieblicher Verehrerinnen, darunter einige Engländerinnen, die das gleiche Gasthaus bewohnten und ihr lebhaftes Interesse für den Meister deutlichst zur Schau trugen) das Gastzimmer mied und sich in das Wohnzimmer des Wirtes zurückzog. Freilich gab es da aber auch Arbeit für den „Herrn Brahms“, von dessen Größe, außer seinen aufdringlichen Bewunderinnen, im Hause niemand eine Ahnung hatte. Berührte er doch, wenn er allein war, nur hier und da leise die Tasten seines Tafelklaviers, was Frau Amtmann auf die Vermutung brachte, er könne es wohl nicht besser! War nun diese vielgeplagte Wirtin manchmal allzusehr beschäftigt und mußte sie sich beeilen, dem genügsamen und eigentlich mit jeder Mahlzeit zufriedenen Sommergast sein doch bevorzugtes „Hendel“ zuzurichten, so nahm der „Stadtherr“ bereitwilligst neben der Wiege des jüngsten, unter Brahmsschen Klängen geborenen Sprößlings, Platz und schaukelte ihn zur Ruhe. In der Verzweiflung legte die junge Mutter dem kleinen Schreihals die Zeitung des Hauses, den „Bayrischen Kurier“ zum Spielen in die Wiege, die sich der Kleine jedoch mit Regelmäßigkeit in den Mund stopfte, was Brahms zu der scherzhaften Aeußerung bewog: „Bei Amtmanns muß alles den „Bayrischen Kurier“ lesen und der Jüngste, der muß ihn sogar fressen!“ Auch die niedlichen Schwesterchen von Brahms' kleinem Schutzbefohlenem wurden oftmals, zum Zeichen seines besonderen Wohlwollens, von dem „so arg norddeutsch sprechenden Herrn“ an den Zöpfen gezupft. —

Am liebsten aber war Brahms, wie stets am Lande, allein. Auf seinen Streifzügen durch den Wald und um den See kamen ihm die musikalischen Gedanken, und kehrte er dann zur Mittagsstunde heim, so war er voll von Bewunderung über die schönen Spaziergänge, die er wieder entdeckt hatte. Wollte jedoch jemand wissen, welchen neuen Weg er denn wieder aufgespürt habe, so war es unmöglich, wenn man den Weg nicht schon vorher kannte, ihn nach Brahms' Beschreibung zu finden. Doch ist diese Unbeholfenheit im Erklären jedenfalls nur ein listiger Kniff gewesen, um im Walde vor lästigen Störern sicher zu sein.

Wodurch sich Brahms aber das Herz seiner Wirtsleute am meisten gewann, war seine Tugend, nie ein anderes Gasthaus, als das ihre, zu besuchen. Und kam es sogar vor, daß der stets als heiter und liebenswürdig Geschilderte abends einmal allein blieb, so setzte er sich, nach seinem einfachen Abendbrot, in der für ihn charakteristischen braunen Lodenjuppe zur Lampe und las stillvergnügt, bis alles im Hause zur Ruhe gegangen war.

Jene kleine Sommerresidenz des Meisters steht zwar heutigentages noch, nun als Privatvilla Meckel; doch ist sie seitdem umgebaut worden und Haus und Garten sind jetzt so düsterdicht bewachsen, daß sie keinen Begriff mehr der ehemaligen heiteren Zeiten geben. Nur mit Mühe ließ sich eine noch erhaltene alte Photographie aus den Siebzigerjahren aufstöbern. Auf dem linken Treppenabsatz, den kleinen Zeitungsfresser auf dem Schoß, sitzt der Wirt. Zu ebener Erde war das Gastzimmer, im ersten Stock hausten die „Weiber“ und zu oberst, das einzelne Balkonzimmerchen, war Brahms' Refugium.

Der Verschönerungsverein in Tutzing hat zum Andenken an den verdienstvollen Aegyptologen und Romanschriftsteller Georg Ebers, der viele Sommer hier zubrachte, eine „Georg Ebers-Bank“ aufgestellt; vielleicht veranlaßt der rührige Bürgermeister des Ortes bald auch eine „Johannes Brahms-Bank“. Und sollte gar noch mit den Jahren eine Tafel an dem kleinen Brahms-Häuschen gestiftet werden, so hätte diese Sommerfrische an dem Meister eine schöne, sich selbst ehrende Pflicht erfüllt.

Im Januar nach seinem Tutzinger Aufenthalt* wurde Brahms von dem jungen, die großen Geister feinfühlig ahnenden König Ludwig II. durch die Verleihung des Maximiliansordens für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet; gleichzeitig mit ihm — Richard Wagner. Im März darauf fand Brahms begeisterte Aufnahme beim Münchner Konzertpublikum. Heute kommt in der Wagnerstadt auch Brahms zu Ehren und die speziellen „Brahms-Abende“ sind stets total ausverkauft. Auch eine „Johannes Brahms-Straße“ ist zu der bereits bestehenden „Richard Wagner-Straße“ im Stadtrate von München beschlossen worden und alle kunstverständigen Isar-Athener freuen sich heute von Herzen, daß wir in der deutschen Musik „zwei solche Kerle“ haben.

München. **Mathilde v. Leinburg.**

Unsere Bilder.

Ein *Brahms-Bilderbuch*! Unter diesem originellen Titel hat der bekannte *Viktor v. Miller zu Aichholz* im Verlage von R. *Lechner* in Wien ein Werk herausgegeben, das als „Prachtwerk“ in des Wortes bester Bedeutung bezeichnet zu werden verdient. Der vornehm ausgestattete, über 100 Seiten in Großformat umfassende Band bringt uns in ganz vorzüglichen Reproduktionen eine wahre Mustergalerie von Bildern aus Brahms' Leben. Vom Geburtshaus in Hamburg an bis zu dem für Wien vorläufig erst projektierten Gedächtnishause geht die Bilderreihe, die uns in der anschaulichsten Weise von Brahms erzählt. Dazu hat der Biograph *Max Kalbeck* einen erläuternden Text geschrieben, der in seiner knappen und doch alles Wichtige enthaltenden Fassung die Bilder ausgezeichnet ergänzt. Porträts aus allen Lebensaltern des Meisters, Briefe, Notenfaksimile, Konzertprogramme, Medaillen, Wohnhäuser, Denkmäler und anderes mehr gibt's in diesem „Bilderbuche“ zu sehen, dem in Verbindung mit dem Kalbeckschen Text der Wert einer ebenso eigenartigen wie anschaulichen kurzen Biographie zugesprochen werden darf. Der Verlag hat uns in zuvorkommender Weise gestattet, einzelne Bilder für unsere „Brahms-Nummer“ zu reproduzieren. Einige Worte aus Kalbecks Erläuterungen mögen die Illustrationen begleiten.

Da ist zunächst das Elternpaar des Meisters: Johann *Jakob* Brahms, 1806 zu Heide in Holstein geboren, 1872 in Hamburg gestorben. Er war Flügelhornist der Hamburger Bürgerwehr, Kontrabassist der Alsterpavillon-Kapelle und des Stadttheater-Orchesters und wirkte später bis zu seinem Tode im Orchester der Hamburger Philharmonie. Vater Brahms überragte seinen Sohn um Haupteslänge, hatte dunkelgraue Augen und braune Haare, die Aehnlichkeit zwischen ihm und Johannes ist unverkennbar, vorzüglich in der Bildung des Kopfes. Die hellblauen, seelenvollen Augen und das blonde Haar hatte Johannes von seiner Mutter. Diese, Johanna Henrike *Christiane*

---

* Eine kleine amüsante Episode aus jenen Tagen hat Julius Beck in der „Neuen Freien Presse“ (15. Juli 1897) unter dem Titel „Eine originelle Kritik“ veröffentlicht. Wohl nur durch einen Druckfehler ist dort die falsche Jahreszahl 1872 angegeben.

Brahms, auf unserm Bilde als Siebzigerin, ist in Hamburg geboren und auch dort 1865 gestorben. Brahms, der mit inniger Zärtlichkeit an beiden Eltern hing, hat seiner Mutter, die sich kurz vor ihrem Tode von ihrem um 17 Jahre jüngeren Gatten trennte, im fünften Satze seines Requiems ein rührendes Denkmal gesetzt. („Ich will euch trösten, wie einer seine Mutter tröstet.") Unter den Porträts von Johannes Brahms haben wir aus dem Bilderbuche zwei ausgesucht. (Die Kunstbeilage zur heutigen Nummer ist das dritte, das schöne Kinderbildnis haben wir in Nr. 15 des 25. Jahrgangs bei Besprechung des ersten Bandes der großen Brahms-Biographie von Kalbeck gebracht, die hiermit wieder empfehlend in Erinnerung gebracht sei. Erschienen im „Wiener Verlag".) Auf dem einen Bild sehen wir den bartlosen Brahms aus dem Jahre 1866 oder 67. Kalbeck nennt es eines der schönsten und ausdrucksvollsten Bilder, das Anspruch auf Porträtähnlichkeit machen kann. Das andere zeigt uns Brahms im reifen Mannesalter, etwa um 1883, zur Zeit der dritten Symphonie in F, die der Meister im Sommer dieses Jahres in Wiesbaden vollendete. Von Brahms' Wohnungsstätten haben wir das Geburtshaus in Schlüters Hof (Specksgang) zu Hamburg ausgewählt, heute Speckstraße 60. Es liegt in einer der krümmsten, engsten und dunkelsten Gassen des anrüchigen Gängeviertels, das Gesindel aller Art in seinen lichtscheuen Spelunken beherbergte, lesen wir bei Kalbeck. Hier in einem winzigen, dumpfen und atembeklemmenden Kämmerchen mußten, falls der Vater nicht vorzog, im Wohnzimmer zu schlafen, seit dem 7. Mai 1833 vier arme Menschenkinder ihre Nächte zubringen. — Freundlichere Bilder! Wir reisen von Hamburgs Gängeviertel an die schöne blaue Donau, nach Wien in die Karlsgasse. Hier in Nr. 4 wohnte Brahms vom Januar 1872 bis zu seinem Tode. Erst nannte er zwei, einem Frl. Ludovico Vogl abgemietete „möblierte Zimmer" sein eigen, später wurde die Wohnung „vergrößert" und Brahms logierte in drei Zimmern. Unsere Abbildung zeigt die Hofansicht des Hauses. Die beiden letzten Fenster im dritten Stock sind die des Schlaf- und Sterbezimmers. Ein riesiger Nußbaum aus dem verwilderten Nachbarsgarten streckt seine Wipfel nahe bis zu ihnen empor. Brahms hatte einen gesunden Schlaf, es war ihm gleich, ob ihm die Sonne oder der Mond ins Gesicht schien. (Er hatte selber das Bett mit dem Kopfende gegen das Fenster umgeräumt.) Die nur mit Obergardinen versehenen Fenster des Schlafzimmers standen Tag und Nacht offen (wie auf unserem Bilde auch zu sehen), und der Sturm warf ihm manchmal Regentropfen und Schneeflocken bis an sein Bett. — Nun tun wir einen Blick in das Musikzimmer, das in seiner ganzen Einrichtung nicht minder charakteristisch für Brahms ist. Die drei Bilder sind: links Ingres' Cherubini in einer eigentümlichen Draperie. Sie ist dazu bestimmt, die dem Tondichter beigegebene „Muse" zu verdecken. „Dieses Frauenzimmer mag ich nicht", hatte Brahms ausgerufen. Nichts einfacher: man verhing den einen Teil des Bildes mit einem Vorhang! Die Madonna ist ein Stich Steinlas. Dem folgt eine Radierung Klingers, darüber Beethovens Büste nach der Kleinschen Gesichtsmaske. Ein in Bronze gegossenes Relief mit dem Kopfe des von Brahms glühend verehrten Bismarck vollendet den bildnerischen Schmuck des Zimmers. Das Brahms-Museum in Gmunden schließt sich den Wohnstätten in unserer Bilderreihe noch an. Das zierliche Haus gehört zum Besitztum Viktor v. Millers. Die reichhaltige Sammlung weist Manuskripte, Drucke, Büsten, Bilder und viele andere zu Brahms in Beziehung stehende Objekte auf. Im Parke des Millerschen Besitztumes am schönen Traunsee sehen wir auch den Meister auf der Abbildung (Seite 278) wandeln, den Schluß bildet die köstliche Silhouette von Dr. Otto Böhler.

Diese paar Proben werden unsere Leser schon davon überzeugt haben, daß unsere Wertschätzung des „Brahms-Bilderbuches" nicht übertrieben ist, und wir können das Werk jedem Verehrer des Meisters nochmals warm empfehlen, wobei bemerkt sei, daß der Reinertrag dem Fonds für die Erbauung eines Brahms-Gedächtnishauses in Wien zufließt. Der Preis des gebundenen Exemplares beträgt 14 Mk.

Die Reproduktion der Klingerschen Radierung sowie das Faksimile der Handschrift Brahms' — es ist das allbekannte „Wiegenlied", das wir hier als Manuskriptprobe geben — sind mit freundlicher Bewilligung des Verlags „Harmonie" in Berlin der Brahms-Biographie entnommen, die H. Reimann in der bekannten Sammlung „Berühmte Musiker" hat erscheinen lassen. Sehr amüsant ist die Bemerkung am Schluß des Liedes: „Mit Grazie in infinitum". Wir kommen auf das Buch im folgenden Artikel zu sprechen.

Besprechungen.

Heinrich Reimann: Johannes Brahms. 3. Auflage, Verlagsgesellschaft Harmonie, Berlin. Preis geb. 4 Mk. Berühmter Musiker Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in deren Werke in knapper, populärer Form und dabei mit dem Anspruch auf wissenschaftlichen Wert den Freunden der Tonkunst zu bieten, ist nicht so ganz leicht. Der kürzlich verstorbene Verfasser dieser Brahms-Biographie hat jedoch diese Aufgabe in einer Weise gelöst, daß jeder damit zufrieden sein wird, wer nicht gerade in seinem Urteil einseitig beeinflußt ist. Der schönen, an Illustrationen, Autographen, auch interessanten Kunstbeilagen reichen Ausstattung, die dem Verlag alle Ehre macht, entspricht der gediegene Inhalt und dabei ist die Sprache nie trocken, sind auch längere Ausführungen nie ermüdend, sondern lebendig und anregend. Wertvoll sind besonders die vielen Auszüge aus Briefen, teils von Brahms, teils über Brahms von R. Schumann, H. v. Bülow, Prof. Billroth u. a., wodurch der Leser in persönliche Fühlung mit dem Meister als Menschen und Künstler kommt. Das Buch ist allerdings von einem begeisterten Verehrer für Verehrer des Tondichters geschrieben, aber es kann doch auch manchen, die bisher ins Blaue hinein abgeurteilt haben über den grüblerischen, den „ledernen" Brahms (wie eine gewisse Partei in Wien ihn nennt) die Augen öffnen zu einem „Hut ab" auch vor diesem Großen! Der von Bülow für Brahms in Anspruch genommene, von Reimann akzeptierte Ehrentitel des „Klassikers" läßt sich allerdings beanstanden, weil er mehr ein historischer Begriff ist und auf eine fernere Vergangenheit zurückweist. Wohl hat Brahms von den „Klassikern" den strengen Formensinn sich zu eigen gemacht, aber anderseits begegnet uns wieder in vielen seiner Werke jener schroffe Wechsel von schwärmerischer Melancholie und leidenschaftlichem Trotz, Humor und Grübelei, bei oft großer harmonischer Kühnheit ja auch ein Hang zum Dämonisch-Finsteren, eine Welt von Kontrasten, die mehr den Romantiker kennzeichnet, nicht jene klassische, harmonische, sieghafte Ruhe und Abgeklärtheit der großen Alten. Brahms war eine Kern- und Kraftnatur, aber doch auch — er wäre ja nicht ein Kind seiner Zeit gewesen — eine ringende Natur. Ganz übereinstimmend mit meiner schon längst ausgesprochenen Ansicht erklärt Reimann, daß die Liederkompositionen von Brahms den Höhepunkt seines Schaffens bedeuten, wie denn auch über die Hälfte aller Brahmsschen Lieder in die Blütezeit seines künstlerischen Wirkens (1882—88) fällt. Ebenso wahr ist, daß Brahms die Kammermusik auf eine ungeahnte Höhe der Vollkommenheit gebracht hat. Interessant ist die Beleuchtung, die der Verf. dem neuerdings wieder zur Erörterung gebrachten Verhältnis zwischen Brahms und Bülow gibt, dem irgendwelche persönliche Motive dabei zu unterlegen er für Unrecht erklärt. Die große Vielseitigkeit des Brahmsschen Talents — abgesehen von dem Gebiet der Oper — wird dem Leser deutlich vor Augen geführt: seine geniale Handhabung der Variationenform, die Vereinigung gründlichster Schulweisheit mit einer üppig fruchtbaren Phantasie, seine Meisterschaft im a cappella-Gesang, seine erhabene Größe im „Deutschen Requiem", dann jene Hinneigung zum Volkstümlichen, womit er — ob mehr oder weniger bewußt — eine Ausgleichung gegenüber dem Zug zum grüblerischen Reflektieren bezweckt. Glut und Sinnlichkeit dem kühleren norddischen Temperament beizumischen: dazu war die Uebersiedlung nach Wien das richtige Mittel. „Steht Wagner allein für sich auf einsamer Höhe," — so schließt der Verf. sein schönes Buch — „so weilt Brahms in dem Kreis der Geister, den Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert schließen. Von Bach erbte er die Tiefe, von Haydn die Heiterkeit, von Mozart die Anmut, von Beethoven die Kraft und von Schubert die Innigkeit seiner Kunst. Fürwahr eine wundersam veranlagte Natur, die fähig war, eine solche Fülle großer Eigenschaften in sich aufzunehmen und doch dabei das Beste nicht zu verlieren: die starke Eigenart, die den großen Meister macht."

Dr. A. Schüz.

Johannes Brahms als Mensch und Freund betitelt sich ein Büchlein von Rudolf von der Leyen, das auf seinen 100 Seiten wertvolle und interessante Einzelheiten über den Menschen Brahms bringt. Der Verfasser war in 17jähriger Freundschaft mit Brahms verbunden. Das bei Langewiesche in Düsseldorf erschienene, würdig ausgestattete Buch ist zu empfehlen. Preis gebunden 1,60 Mk.

Einen Sonatensatz für Violine und Klavier aus dem Nachlasse von Brahms hat die neue „Deutsche Brahms-Gesellschaft" in Berlin herausgegeben (Preis 4 Mk.). Das aus der Jugendzeit stammende „Scherzo" trägt im c moll-Teile die Züge Brahms', man spürt aus den stürmisch pochenden Rhythmen die Klaue des Löwen. Das Trio (in G) steht zum c moll im wirksamen Gegensatz und bringt eine schöne, wenn auch nicht gerade schwer gewogene Melodie. Jeder Brahms-Verehrer wird diesen Satz allein schon der Vollständigkeit wegen besitzen wollen.



Schluß der Redaktion am 22. März, Ausgabe dieser Nummer am 4. April, der nächsten Nummer am 18. April.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 13.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.



Berlin. (Oper.) Das musikalische Leben an den Berliner Opernbühnen ist in den letzten Wochen nicht gerade rege gewesen. Das königliche Opernhaus zumal beeilt sich nicht, mit dem Strom der musikalisch-dramatischen Entwicklung unserer Epoche mitzukommen. Die Initiative überläßt dieses Kunstinstitut anderen, es beschränkt sich auf Neueinstudierungen älterer Werke. Selten nur erleben wir an dieser Bühne eine „richtiggehende" Novität. In der Reihe der Neueinstudierungen steht an künstlerischem Wert obenan Verdis „Falstaff". Das Werk war vor einigen Jahren schon, ebenfalls neu einstudiert, aus dem Theaterarchiv herausgeholt worden, ohne daß es sich auf dem Spielplan hätte erhalten können. Es ist gerade kein ehrenvolles Zeugnis für den künstlerischen Geschmack des Berliner Publikums, wenn man nun wieder feststellen muß, daß auch diesmal der „Falstaff" sehr kühl aufgenommen worden und seither wieder vom Repertoire verschwunden ist. Auch Leo Blechs Dorfidyll „Das war ich" erstand in neuer Einstudierung unter der Leitung des Komponisten, der ja an unserer königlichen Oper Kapellmeister geworden ist. Das niedliche Stückchen gefiel sehr gut. Mit der Aufführung von Alexander Ritters einaktiger Oper „Der faule Hans" hat offenbar Richard Strauß eine Ehrung dieses Künstlers beabsichtigt, der ihm persönlich und seinen künstlerischen Anschauungen so nahe gestanden hat. Ritters Werk scheiterte schon bei seiner ersten Darstellung an dem für die Bühne unmöglichen Text. Auch hier hat das Buch die Musik erschlagen, und es ist in der Tat schwer, sich für ein Werk zu interessieren, das trotz seiner feinen Musik, trotz seines künstlerischen Grundzuges mit so naiven dramatischen Mitteln arbeitet wie eben Ritters Oper. — Die Komische Oper hat einige recht bemerkenswerte Neuheiten in den letzten Monaten herausgebracht. Puccinis „Tosca" ist allerdings nur für Berlin neu, und auch nur in dem Betracht, daß die Oper noch nicht dem Spielplan einer ständigen Opernbühne bei uns angehört hatte. Das Werk hat sehr interessiert, trotz der rohen Struktur des Buches, dem kein Mittel zu kraß ist, wenn nur Wirkung erzielt werden soll. In dieser Oper debütierte eine junge italienische Sängerin, Fräulein Maria Labia, ein äußerst bemerkenswertes Gesangstalent. Vollständig abgefallen ist ein „Idyll" in fünf Bildern: „Romeo und Julia auf dem Dorfe" nach Gottfried Kellers gleichnamiger Erzählung von Frederik Delius. Der Komponist, der sich ja eines guten Rufes in der Musikwelt erfreut, hat hier in völliger Verkennung der Grundsätze des Musikdramas nur lose miteinander verknüpfte Szenen geschaffen, die den Inhalt der herrlichen Erzählung Kellers auch nicht annähernd erschöpfen. Die Musik ist ausschließlich auf die Stimmungsmalerei gerichtet und undramatisch. Nur an einer einzigen Stelle erhebt sie sich zu dramatischer Wirkung. Die Partitur hat ihre unleugbaren Vorzüge, nur bewegt sie sich ohne Steigerung in einem Dämmergrau, das so beharrlich angewendet auf die Dauer ermüdend und abstoßend ist. — An unseren Operettentheatern wurde sehr viel gesündigt, in des Wortes ausgiebigster Bedeutung. Das Zentral-Theater brachte zwei „neue" Sachen: „Der Milliardär" von Gradl, einem offensichtlich dilettantischen Musiker, und „Der blaue Klub" von Kapeller. Der „Milliardär" birgt unmögliche Musik, der „Blaue Klub" solche, die ein geschickter Kapellmeister mit wenig origineller Kraft aus früheren Eindrücken nachempfunden und niedergeschrieben hat. Besser wirkte eine Operette „Künstlerblut" von Eysler. Erfolg hatte eine Operette „Cousin Bobby" im Theater des Westens, deren Musik aus alten Millöckerschen Partituren vom Kapellmeister Bertrand Sänger zu einem Ganzen zusammengeschweißt worden ist. Das Theater des Westens als Opernbühne hat vorerst zu bestehen aufgehört. Nach dem Abgang des Intendanten Prasch führte einige Wochen das bisherige Mitglied dieser Bühne, Arthur Below, die Direktion. Das Ensemble hat sich augenblicklich in das deutsch-amerikanische Theater zurückgezogen, das Theater des Westens haben Direktor Monti aus Hamburg und der Theateragent Sliwinski auf die Zeit von achtzehn Monaten gepachtet, um dort Operettenaufführungen zu veranstalten. Jetzt geht allabendlich Lehárs Operette „Die lustige Witwe" in Szene und erzielt ausverkaufte Häuser. Diese Operette ist gewiß frisch und gefällig, aber dem Musikfreund wird es doch unverständlich bleiben, warum dieses Stück einen so beispiellosen Erfolg aufzuweisen hat.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— **Schwerin** hat am 10. März unter Kapellmeister Kählers Leitung die zweite Aufführung des Musikdramas „Moloch" von Max Schillings nach Dresden erlebt. In der Inszenierung kam der neue vom Maschinenmeister Kranich hergestellte Rundhorizont zur Anwendung, der Soffitten und Kulissen überflüssig macht. Darsteller, Kapellmeister und Komponist wurden am Schluß mehrfach hervorgerufen.

— In **Stuttgart** hat's ein kleines „Ereignis" gegeben. Herr v. Bary aus Dresden, der im Abonnementskonzert der Hofkapelle als Liedersänger sowohl wie auch im Theater als Tannhäuser nicht den vollen Beifall der Kritik gefunden hatte — die Ansprüche werden einem Bayreuther Tristan gegenüber naturgemäß etwas hoch gestellt — hat drei Tage darauf den Tristan hier abgesagt. „Wegen Erkrankung" lautete die Zeitungsmeldung, wovon aber die auffallenden roten Zettel an den Anschlagssäulen nichts zu sagen wußten. Das Theater blieb an dem Abend ganz geschlossen, was seit Menschengedenken hier nicht vorgekommen ist und namentlich den Unwillen der vielen von auswärts zur Stuttgarter Tristanaufführung herbeigeeilten erregt hat. Warum sprang Herr Bolz nicht ein? Im übrigen: wenn die Kritik sich in bezug auf bemerkbar gewordene gesangliche Schwächen des Herrn v. Bary — es wurde die Parallele Gerhäuser gezogen — getäuscht hat, um so besser für den Dresdner Heldentenor; hat sie aber recht, so könnte ihr Herr v. Bary dafür dankbar sein, daß sie sich durch den Ruhmesglanz nicht täuschen ließ und ihn auf Fehler aufmerksam machte, die abzulegen der Sänger noch nicht zu alt wäre. Wie weit diese Fehler etwa auf Indisposition zurückzuführen sind, läßt sich mit Bestimmtheit nicht sagen, ohne daß man den Sänger genau kennt. Das ist hier nicht der Fall.

— Die Oper in **Frankfurt** a. M. hat Claude Debussys Musikdrama „Pelleas und Melisande", Text von Maurice Maeterlinck, erworben und will das Werk schon im April zur Aufführung bringen.

— Im Hoftheater zu **Wiesbaden** hat am 10. März die erste örtliche Aufführung der vielumstrittenen „Salome" unter Mannstädts Leitung tumultuarischen Beifall gefunden. Frances Rose aus Berlin gab die „Salome" mit großer dramatischer Leidenschaft. O. D.

— Das **Königsberger** Stadttheater hat Wagners Ring zyklisch zur Aufführung gebracht.

— Die Oper „Das ewige Feuer" von Rich. Wetz hat die Uraufführung in Düsseldorf unter Kapellmeister Schilling-Ziemssen erlebt. — Die Neue Musik-Zeitung hatte auf das Werk in der biographischen Skizze über Wetz hingewiesen (Nr. 7 des vorigen Jahrgangs).

— Herzog **Eduard** von Sachsen-Coburg-Gotha hat die Direktion des Nürnberger Stadttheaters eingeladen, in **Coburg** Straußens „Salome" zur Aufführung zu bringen.

— Das Hoftheater zu **Braunschweig** hat die Oper „Riquet mit dem Zopf" von Prof. Hans Sommer zur Aufführung angenommen.

— Im **Koblenzer** Stadttheater ist eine neue Oper, „Signe", Text von Max Adriano, Musik von W. Schäffer, in Szene gegangen.

— In **Metz** hat eine zweiaktige Oper, „Das Jägerhaus" von Wilhelm Reich, die Uraufführung unter Leitung des Komponisten erlebt.

— In **Danzig** ist eine komische Oper „Der neue Dirigent" von Ludwig Heidingsfeld aufgeführt worden.

— In der königl. Oper in **Budapest** ist eine neue Oper „Monna Vanna", Text nach Maeterlinck von Abranyi, Musik von dessen Sohn Emil Abranyi, Kapellmeister in Hannover, in Szene gegangen.

— In **Stockholm** ist zum ersten Male in Schweden im kgl. Theater die „Götterdämmerung" gegeben worden. Damit hat das kgl. Theater nunmehr den ganzen Nibelungenring in seinen Spielplan aufgenommen. Der Text ist von Frau Elmblad übersetzt und der Titel lautet: „Ragnarök". Kapellmeister Henneberg, ein geborener Berliner, hatte das Werk einstudiert. Die Vorstellung währte fünf Stunden.

— Das **Bach-Fest**, das von der Neuen Bach-Gesellschaft zum Zweck des Ankaufs von des Meisters Geburtshaus in Eisenach und zur Einweihung des Bach-Museums im Hause Bachs veranstaltet wird, soll vom 27. bis zum 30. April stattfinden. Das Berliner Philharmonische Orchester und die Berliner Singakademie unter Leitung von Prof. Schumann werden mitwirken.

— Das 2. Lausitzer Musikfest soll am 15. und 16. Juni d. J. stattfinden. Als Chorwerk für die zweite Festaufführung ist die große Vision „Selig", Oratorium für Chor, Soli und Orchester von Albert Fuchs, angenommen worden. Das Werk ist noch nicht gedruckt und wird nach dem Manuskripte aufgeführt werden.

— Das **Beethoven-Haus** in Bonn veranstaltet auch in diesem Frühjahr wieder ein fünftägiges Kammermusikfest in den Tagen vom 5. bis zum 9. Mai.

— Der Bach-Verein in **Heidelberg** hat unter stürmischem Beifall einen Richard-Strauß-Abend veranstaltet, zu dem ein Orchester von 110 Mann aus dem Heidelberger städtischen und dem Mannheimer Hoftheaterorchester zusammengestellt war. Unter Leitung des Komponisten wurden symphonische Dichtungen, „Ein Heldenleben" und „Don Quixote", sowie „Salomes Tanz" aufgeführt. Das Konzert hatte außer dem Heidelberger eine große Menge auswärtigen Publikums herbeigezogen.

— Im fünften Solistenabend der Stuttgarter Hofkapelle ist unter Leitung von Hofkapellmeister Pohlig eine dreisätzige Symphonie für Streichorchester in d moll von August Halm als Novität aufgeführt worden, die ehrlichen Beifall fand. Das gehaltvolle, interessante Werk verdient die Beachtung weiterer Kreise.

— Der Mainzer Liedertafel-Verein unter Dr. Volbachs Leitung hat am 13. März das Requiem von G. Sgambati aufgeführt. Das edel empfundene, von südlich-weicher Melodik getragene Werk sprach allgemein zu Herzen. O. D.

— Das 255. Konzert des Oratorienvereins in Augsburg hat unter Professor Wilhelm Webers Leitung die Messe in d moll von Friedrich Klose dort zum erstenmal zur Aufführung gebracht.

— Das 11. Philharmonische Konzert zu Bremen brachte unter Panzner ausschließlich Kompositionen von R. Strauß.

— Eine h moll-Symphonie von Franz Mayerhoff hat jüngst in Chemnitz die 16. Aufführung erlebt. Auch die Musikschule in Weimar hat das Werk aufgeführt.

— In Dortmund haben drei „Komponisten-Abende" innerhalb 8 Tagen stattgefunden. Hegar dirigierte den Lehrer-Gesangverein, Fürst Heinrich XXIV. Reuß j. L. die vereinigten Musikvereine Dortmund-Camen und den Dortmunder Konservatoriums-Chor. Den Schluß bildete ein Brahms-Abend unter der Leitung von G. Hüttner, unter Mitwirkung von Frau Dr. v. Kraus-Osborne.

— Wie man uns aus Bochum schreibt, hat dort der regsame und sehr begabte Musikdirektor Arno Schütze seinen „Lobgesang" für gemischten Chor, Baritonsolo und Orchester mit starkem Erfolge aufgeführt.

— Man schreibt uns aus Ingolstadt: Das Oratorium „Das letzte Abendmahl" des Franziskaners Hartmann von An der Lahn-Hochbrunn ist am 4. März aufgeführt worden. Hofrat Schlampp war es gelungen, unter seiner Leitung gegen 200 Sänger und Sängerinnen zu vereinigen, die vor ausverkauftem Hause lebhaften Beifall ernteten. Der orchestrale Teil, der fast ein wenig zu breit angelegt ist, fand durch die hiesige Militärmusik und eine Anzahl musikliebender Bürger eine exakte Wiedergabe. Der Glanzpunkt der ganzen Darbietung war nach allgemeiner Ansicht das Altsolo.

— Der „Kamillo Horn-Bund" in Wien hat in seinem letzten Konzert (am 11. März) eine Reihe Männer-, Frauen- und gemischter Chöre seines Patrones aufgeführt. Außerdem spielte der Pianist Oskar Dachs einen Klavierzyklus „Bilder der Nacht", 7 Notturnos mit poetischer Unterlage. Erstmalig wurde ein vierteiliges Melodram „Graf Walter" gebracht. Die Dichtung Felix Dahns sprach der k. k. Hofschauspieler Ferdinand Gregori, am Klavier saß der Komponist. Der voll besetzte Ehrbar-Saal spendete Kamillo Horn und seinen Interpreten reichen Beifall. Jnk.

— August Bungert hat ein großes „Deutsches Requiem" für Chor, Bariton und Orchester vollendet.

— Dr. Otto Neitzel hat in Amerika als Pianist und Erläuterer musikalischer Kunstwerke, seine Vorträge natürlich in englischer Sprache haltend, und noch in einer dritten Eigenschaft, als Dirigent, die höchste Anerkennung der Kritik und der Musikfreunde gefunden. Als Dirigent sprang er in Philadelphia für den erkrankten Musikdirektor Scheel ein und rettete durch die Leitung der neunten Symphonie das Konzert.

Unsere Musikbeilage zur Brahms-Nummer bringt keine Komposition des Meisters. Es war uns einmal nicht möglich, die Nachdruckserlaubnis zu erwirken, und auf der andern Seite hätte es sich ja auch nur um ein Werk kleineren Umfangs, um eines der Lieder handeln können, von denen die schönsten sowieso Gemeinbesitz geworden sind. Wir haben für die Nr. 13 zunächst ein Klavierstück, „Die Waldkapelle" von Professor Paul Blumenthal, königl. Musikdirektor in Frankfurt a. Oder, gewählt, welch erfolgreicher Komponist unsern Lesern ja kein Unbekannter mehr ist und mit dem wir uns auch in einer der nächsten Nummern noch beschäftigen wollen. Zu unserem heutigen Stück möge folgende Erläuterung dienen: Auf felsigem Gestein steht in der Waldeinsamkeit die hochragende Kapelle, an deren Mauern der Efeu sich emporrankt, während die Abendsonne sich in den Fenstern widerspiegelt. In das Rauschen der Blätter tönt das vom Eremiten geläutete Aveglöckchen, dessen Feierklang ein sanfter Wind über den Waldesdom hinweg in die Ferne trägt. Zu stiller Andacht gestimmt zieht der Wanderer seine Straße. Das knapp geformte Tonstück in Es dur wird durch breite, anschwellende Akkorde eingeleitet, ein aufsteigendes Achtelmotiv belebt die sich anschließende Melodie. Im Mittelsatz erklingt auf As das Glöckchen über leichtbewegten Sechzehntelgruppen; dem verhallenden Glockenton folgt ein kurzes Rezitativ, das in den pp ausklingenden Schluß überleitet. Das ebenso vornehm gehaltene wie schöne und wirkungsvolle Stück bietet keine besondere technische Schwierigkeiten, erfordert aber einen feinen, poesieerfüllten Vortrag. An zweiter Stelle steht ein Lied: „Erinnerungen" von Max Chop. Als besten Kommentar geben wir ihm das einfache und doch so viel sagende „Innig" mit auf den Weg, das der unseren Lesern gleichfalls gut bekannte Komponist an den Anfang des Liedes gesetzt hat. Denn aus innigem Empfinden heraus ist diese schlichte Weise entstanden.

* * *

Als Kunstbeilage geben wir unserer Nr. 13 ein Bildnis von Johannes Brahms bei, die Reproduktion eines Pastellgemäldes von Ludwig Michalek.

* * *

Unsere Kunstbeilagen. Für neu eintretende Abonnenten wird es von Interesse sein zu erfahren, daß die früher erschienenen Kunstbeilagen noch einzeln käuflich sind. Wir verweisen auf unsere Anzeige in heutiger Nummer und laden zur Benützung unseres vorteilhaften Angebots höflichst ein.

* * *

Geschichte der Musik von Richard Batka.

Als Gratisbeilage erscheinen in jedem Quartal zwei Lieferungen von Dr. Richard Batkas „Geschichte der Musik". Neu eintretenden Abonnenten teilen wir mit, daß die bisher schon erschienenen vier Bogen zum Preise von je 20 Pfg. zuzüglich 10 Pfg. für Porto = 90 Pfg. (gegen Einsendung des Betrags in Briefmarken) vom Verlag erhältlich sind. Sie können auch durch jede Buch- oder Musikalienhandlung nachbezogen werden.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 22. März.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Institut der Engl. Fräulein. Ob B's. Grundsätze allgemeine Anerkennung finden werden, ist nicht so leicht zu sagen. Das muß eben, wie manches andere, die Zeit lehren. Sie sehen schon aus dem widersprechenden Urteil über die Lebertsche Klavierschule, daß sich die Gelehrten leider fast nie einig sind. Es kommt eben auf den Standpunkt an, den der Beurteiler einnimmt, ob mehr konservativ oder fortschrittlich. Wir werden übrigens in nicht zu langer Zeit auf verschiedene Neuerscheinungen der Klavierpädagogik zu sprechen kommen. B. hat nicht wenig Anhänger.

A. M., W—m. Der Wohnort des Dichters der Romanze „Wenn weit in blassem Dämmerblau" aus Sylvano (Mascagni) ist uns nicht bekannt.

Oberlehrer W. Verbindlichen Dank für die Berichtigung: Der Thomaskantor heißt natürlich Weinlig. Und der Ort, wo Adam als Kantor wirkte, schreibt sich Leisnig nicht Leisniz. Daß Ihnen die Stücke von Fritz Kirchner gefallen, wird den in Charlottenburg lebenden Komponisten gewiß sehr freuen. Sie wissen aber, daß wir brieflich nicht antworten. Und Sie fragen, wo man Werke von Kirchner kaufen kann und wohnen in Leipzig, der Stadt der Noten!

Philipp Emanuel Bachs Buch: Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen ist von Dr. W. Niemann mit einem Vorwort und erläuternden Anmerkungen versehen bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig erschienen (1906). Preis 6 Mark.

P. O. P. In bezug auf den seminaristisch gebildeten Lehrer, der ohne Abiturientenprüfung auf einer deutschen Universität in Musikgeschichte immatrikuliert zu werden wünscht, haben wir in letzter Zeit wiederholt Auskunft gegeben. Im allgemeinen ist das ausgeschlossen; unter welchen Bedingungen Ausnahmen stattfinden, werden Sie am besten durch Anfrage an einer Universität selber erfahren. Das Studium der Musikgeschichte allein bietet so gut wie gar keine Aussicht auf spätere einträgliche Stellungen.

A. Fritz. W. Philipp Spitta gibt in seiner Bach-Biographie (2 Bände) auch eine eingehende ästhetische Würdigung der einzelnen Werke Bachs. Musikalische Studienköpfe von La Mara, 5 Bände. Eine Anleitung zur Beurteilung von Konzerten usw. ist uns nicht bekannt. Bitte sagen Sie uns präziser, was Sie wünschen.

M. K., Siebenbürgen. Erstens würden Ihre Briefmarken als Portodeckung auch Geltung haben, zweitens sagen wir









nun fast in jeder Nummer, daß wir brieflich nur in seltenen Fällen, wo z. B. Diskretion in Frage kommt, Auskunft erteilen. Wie oft werden wir das nun noch wiederholen müssen? Drittens fehlt der Abonnementsausweis. Wir können Ihnen empfehlen Sandra Drucker: Anton Rubinstein, Bartholf Senff in Leipzig.

Organist B., H. Warum senden Sie uns das interessante Weihnachtsprogramm erst jetzt zu? Schade, nun ist es für die Veröffentlichung zu spät.

C. A. K. Auf Ihren Wunsch fügen wir gerne hinzu, daß das Scherzo von Schubert im Arrangement für Violine, Violoncello und Klavier aus den „Moments musicals" stammt und als op. 94 Nr. 6 bezeichnet ist. Wir glaubten, das sei allbekannt, haben uns aber, obwohl wir in dieser Hinsicht die größte Vorsicht walten lassen, offenbar doch getäuscht. Verbindlichen Dank.

O. E. Ein spezieller Artikel über Regers Kirchenmusik ist in der „Neuen Musik-Zeitung" noch nicht erschienen. Erst kommt nun die „Serenade" an die Reihe. Wir kommen Ihrer Anregung aber sehr gerne nach. Wo der Regersche Choral „Jauchz' Erd', und Himmel juble" erschienen ist, wissen wir augenblicklich nicht. Wenden Sie sich an die Musikalienhändler.

A., E. Die Frage eines Artikels über Bau und Behandlung der Orgel in der „Neuen Musik-Zeitung" ist beachtenswert. Wir danken Ihnen für Ihre Anregung. Eine Rangbenennung der Musikleiter und ihre Reihenfolge? Wir wissen nicht recht, was Sie damit meinen. An den Theatern pflegt man zwischen 1., 2., 3. Kapellmeister, Chordirektoren, Repetitoren usw. zu unterscheiden. Dann gibt's noch Generalmusikdirektoren (z. B. Mottl in München, Steinbach in Köln) und Operndirektoren (Mahler in Wien). Bei Sängerfesten werden für gewöhnlich die einzelnen Fragen wie Intonation, Aussprache, Phrasierung usw. mit „Punkten" zensuriert. Aus der Summe aller Punkte wird die Preisfolge bestimmt. Wonach die Kritiker bei Musikfesten sonst handeln? Hoffentlich nach bestem Wissen und Gewissen.

K. W. Entschuldigen Sie auch unser Zögern. Wir raten Ihnen auch, sich am besten an Herrn Dr. H. Leichtentritt, Berlin W., Winterfeldtstraße selbst zu wenden. Da uns Bußlers Werk momentan nicht zur Hand ist, können wir Ihnen leider nicht dienen.

S. Lehrer. Singspiele für Kinder sind im Verlag C. F. W. Siegel in Leipzig, sowie bei Konrad Glaser in Leipzig und S. Danner in Mühlhausen in Th. erschienen. — Anleitung zum Partiturspiel von Hugo Riemann. Max Hesse in Leipzig. Geb. 1,80 Mk.

(Kompositionen siehe S. 295.)

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Kunst und Künstler.

— Brahms in französischer Beleuchtung. Unter allen modernen deutschen Komponisten findet begreiflicherweise der strenge Johannes Brahms am schwersten Zutritt zu dem einseitig für süße Sanglichkeit und eleganten Schwung erzogenen französischen Geschmack. Immerhin haben sich etliche unter Brahms' Werken, einige Symphonien und namentlich natürlich seine Lieder in den Pariser Konzertsälen bereits eingebürgert. Aber es besteht doch noch eine scharfe Anti-Brahms-Clique in Paris, als deren Führer Pierre Lalo, der Musikkritiker des „Temps", gelten muß. Anläßlich der in einem der letzten Lamoureux-Konzerte stattgehabten Aufführung der „Variationen über ein Thema von Haydn" hat Lalo ein prinzipielles Urteil über Brahms veröffentlicht, das wegen seines bei aller chauvinistischen Schärfe doch manches Interessante enthaltenden Inhaltes auszugsweise hier mitgeteilt sein mag. „Diese Variationen gelten für das bestinstrumentierte Werk von Brahms. Mag sein. Aber was will das heißen? Wenn sich Brahms hier wirklich einmal selbst übertroffen hat, so bleibt er doch weit hinter seinen deutschen Landsleuten zurück. Auch hier finden wir die echt Brahmssche ungemein massige Instrumentation, mit ihrer dicken Volltönigkeit; aber das sind schließlich Kleinigkeiten, über die man hinweggehen könnte. Schlimmer und unverzeihlich sind die Verstöße gegen den Geist der Musik, die in der Schwerfälligkeit der Erfindung beruhen. In diesem besonderen Falle tritt noch dazu Brahms' fehlerlos geschriebene, ungemein gelehrsam gesetzte Musik in schärfstem Gegensatz zu Haydns Thema, dessen schlichtgemütvoller Charakter mit den schulmäßig-akademischen Variationen Brahms', mit den unaufhörlichen Wiederholungen absolut nicht harmonieren will. Statt naturgemäßer Entwicklung und Weiterführung des zugrunde liegenden Themas beschränkt sich Brahms auf rhetorische Mittel. Keine einzige Variation entwickelt sich spontan aus Haydns Thema, sondern die Variationen machen den Eindruck mühsamer Schreibtischarbeit: nirgends eine persönliche Empfindung, nirgends Leben, nirgends Freiheit, nirgends strahlende Heiterkeit; statt dessen ein fortwährendes Streben nach Vertiefung, ein hohles Prunken mit Gelehrsamkeit, die trockenste Pedanterie; selbst an den Stellen, wo Brahms sich zu lebhafterem Schwunge aufrafft, bleibt seine Musik streng und gemessen; etwas Selbstgefälliges haftet ihrem Humor an, der „Herr Professor" (so sagt Lalo hier wörtlich) ist aufgefordert worden, am kindlich heiteren Spiel sich zu beteiligen und geruht nun huldvollst zu lächeln, ja selbst ab und zu einen Scherz zu machen, ohne jedoch seine gemessene Haltung einen Moment außer acht zu lassen.... Während der Aufführung dieser Musik geht einem der Gedanke nicht aus dem Sinn, was wohl Haydn selbst aus seinem Thema gemacht hätte. Hätte man ihm zugemutet, dieses schwere Paket Variationen zu tragen, er wäre unter der Last zusammengebrochen!" A. E.

— Das Protektorat über die Deutsche Brahms-Gesellschaft hat Herzog Georg von Sachsen-Meiningen übernommen.

— Vom Dresdner Tonkünstlerfest. Auf Einladung des Oberbürgermeisters Beutler hat kürzlich in Dresden eine von Vertretern der Behörden, der Kunst und des Bürgertums besuchte Versammlung stattgefunden, in der der Ortsausschuß für die am 29. Juni bis 2. Juli in Dresden stattfindende Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" konstituiert wurde. Durch das Entgegenkommen der Generaldirektion des kgl. Hoftheaters ist sowohl die Beschaffung eines Raumes für die Aufführungen wie die Mitwirkung der kgl. Kapelle bei dem Feste gesichert. Im Verlaufe der Versammlung führte Oberbürgermeister Beutler u. a. aus, daß es nicht auffallend erscheinen solle, wenn zu der konstituierenden Sitzung des Ortsausschusses keiner der Herren Musikkritiker der Dresdner Tageszeitungen eingeladen worden wäre. Es sei dies vielmehr in voller Ueberlegung geschehen, von dem Gesichtspunkte ausgehend, daß die Herren Kritiker in den Tagen des Musikfestes selbst durch die künstlerischen Darbietungen in höchstem Maße in Anspruch genommen werden würden, anderseits aber auch durch ihre Beteiligung an den Vorarbeiten zu dem Feste jede captatio benevolentiae vermieden werden solle. Dieser Standpunkt werde jedem einzelnen musikalischen Mitarbeiter der maßgebenden Zeitungen in einem besonderen Schreiben mitgeteilt. — Durchaus zu billigen!

— Salome in Paris. Unser Pariser Korrespondent schreibt uns aus der französischen Hauptstadt: „Ich hatte Gelegenheit, den die Herren Isola vertretenden Generalsekretär des Gaîté-Theaters zu sprechen, auf die Preßnachrichten ist leider kein absoluter Verlaß. Mit der Aufführung der Oper Straußens verhält es sich also folgendermaßen: Die Brüder Isola haben die „Salome" angenommen, und hegen den lebhaften Wunsch, die ausgezeichnete Schöpfung zur Aufführung zu bringen. Nun ist aber ihr Pacht am 31. Juli abgelaufen, und Herr Hertz, Konzessionär des Gaîté-Theaters, kann den Abzugstermin der Herren Isola nicht verschieben, da er anderseits feste Verpflichtungen eingegangen ist. In diesem Jahre würde also Salome wohl

nur dann noch aufgeführt werden, wenn die Herren Isola einen passenden Saal fänden. Dies ist aber in der im Gange befindlichen Saison und bei der diesjährigen Hausse der Theaterunternehmer ausgeschlossen. Die Einnahmen sind heuer so ausgezeichnet, daß kein Direktor seinen Saal abgeben würde, außer man gäbe ihm selber die Salome, was jedoch die Herren Isola glücklicherweise nicht im entferntesten zu tun beabsichtigen. Denn es gibt wenige Häuser und wenige Direktoren, die der Inszenierung dieses Werkes gewachsen wären. Wahrscheinlicher ist, daß die Premiere der „Salome" in Paris erst in der kommenden Saison stattfindet. Aber, und das soll zur Ehre des Künstlers Strauß wiederholt werden: Herr Strauß hat niemals die Aufführung seines Werkes von der finanziellen Frage abhängig gemacht. Die Presse hatte uns wieder mal irre geführt. Der wahre Streitpunkt ist folgender: Alle französischen Theater haben mit der Autorengenossenschaft (Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques) Verträge abgeschlossen, gemäß denen man das Werk eines Kapellmeisters nicht in dem Theater geben darf, an dem er selbst tätig ist, oder, was nur eine Nuance bedeutet: es kann ein Autor nicht zugleich da Kapellmeister sein, wo sein Werk aufgeführt wird. Dann wünschte auch die Autorengenossenschaft, Strauß solle sich, wie die anderen fremden Meister, als Mitglied einschreiben lassen, was Strauß insoferne nicht akzeptieren konnte, als er von diesem Tage an alle Verträge ohne weiteres hätte anerkennen müssen, die die Genossenschaft in seinem Namen, und sei es wo immer, abgeschlossen hätte. Es sollte ein Ausweg gefunden werden. Man entschied, daß Strauß nur in den Ländern als Mitglied der französischen Autorengenossenschaft betrachtet wird, wo das Werk in französischer Sprache aufgeführt wird. Herr Capus, Präsident der Genossenschaft, benachrichtigte darauf Richard Strauß, daß man ausnahmsweise, und nur für ihn, dem Reglement einen kleinen Zwang antun werde, indem man es nicht streng befolgt. Strauß nahm diese Kombination an und verlangte eine offizielle Bestätigung. Darauf mußte Capus freilich antworten, daß, wenn man schon ein Auge zudrücke, doch von einem offiziellen Einvernehmen, von einer Art „Lex Strauß" absehen könne. Das ist ja auch insofern logisch, als ein solcher Ausnahmezustand bald in Permanenz erklärt werden könnte und der Willkür die Türe öffnete. Ist es doch auch gerade die Einigkeit, die die Stärke solcher Kunstgenossenschaften ausmacht, und von dieser Einigkeit dürfte und sollte nur in ganz aparten Fällen, wie der vorliegende, abgewichen werden. Ob das Werk nun in deutscher oder französischer Sprache zur Aufführung gelangt, weiß man noch nicht; aber es macht sich bereits im Publikum die Befürchtung von einer Art „moralischer" Zensur geltend, die wohl Herrn Lépine, den Polizeipräfekten von Paris, zur Untersagung der Vorstellungen zwingen könnte — trotzdem in Frankreich die offizielle Zensur abgeschafft ist. Es wäre nicht ohne Interesse, eine Monographie derjenigen Moral zu schreiben, in deren Namen man Straußens „Salome" von der Oeffentlichkeit verbannt wissen will. Einer meiner Kollegen, der an der Seite des Herrn Carré, Direktor der Opéra comique, eine hohe Stellung bekleidet, hat mir übrigens neulich sein Mißtrauen der Salome gegenüber mitgeteilt. Als ich ihm scherzend sagte: Die Salome hättet Ihr geben sollen, das wäre etwas für Carré gewesen! erwiderte er mir: Was glauben Sie, die Aufführung wird ja ein Four (ein Mißerfolg) sein; mit der Salome schaut kein Succès heraus! Wir sind nun in Paris jetzt wirklich neugierig, wann „Salome" zur Darstellung kommt, denn aufgeführt wird sie, das haben mir die Herren Isola versichern lassen. (So standen die Dinge bei unserem Redaktionsschluß. Wie sie sich schließlich gestalten werden, wissen die Götter. Red.) Gaston Knosp.

— Berichtigung. Wir werden aus München auf ein Versehen in dem Artikel über den Grafen Pocci (Nr. 12) aufmerksam gemacht. Das Geleitwort zum „Lustigen Komödien-Büchlein" hat nicht Herr v. Rózicki geschrieben, sondern der als Literarhistoriker und Kritiker bekannte Dr. P. Expeditus Schmidt, O. F. M., der den Dichter Pocci herausgibt. Herrn v. Rózicki geht nur der Zeichner Pocci an.

* * *

Personalnachrichten.

— Wie die Zeitungen berichten, hat Herr v. Schuch in Dresden die ihm angebotene Leitung der Wiener Volksoper definitiv abgelehnt. Das hohe Angebot des Wiener Finanzkonsortiums — hunderttausend Kronen — hat ihn also nicht verlocken können, seine Dresdner Stellung, die übrigens auch glänzend dotiert ist, aufzugeben. (Das ist wohl der höchste Gehalt, der in Europa einem Dirigenten bisher geboten worden ist, und grenzt bereits an die Regionen des Tenors. Red.)

— Hofrat Arno Cabisius, seit 1889 Direktor des Stadttheaters in Magdeburg, ehemals Baritonist, dann Direktor des Stettiner Theaters ist, 63 Jahre alt, in Magdeburg gestorben.

— Alois Prasch, von dessen schwerer Erkrankung die Blätter meldeten, ist gestorben. Wir hatten beim Rücktritt des Intendanten von der Direktion des „Theater des Westens" in Berlin einiges über den verdienstvollen, aber in letzter Zeit nicht mehr glücklichen Bühnenleiter mitgeteilt.

— In Hamburg ist der bekannte Pianist Otto Hegner im Alter von 30 Jahren gestorben. Hegner war als Sohn eines Musikers am 18. November 1876 in Basel geboren, studierte dort bei Fricker, Hans Huber und Glaus, trat schon in jugendlichstem Alter in Brüssel, Baden-Baden u. a. Orten, später auch in England und Amerika als Pianist auf und erregte überall Aufsehen.

— Am 21. März starb in Stuttgart im Alter von 68 Jahren der Musikalienhändler Gustav Adolf Zumsteeg, ein Enkel des Hofkapellmeisters Johann Rudolf Zumsteeg und ein Sohn des Gründers der Firma G. A. Zumsteeg. Das Geschäft entstand im Jahre 1802, ging nach Ableben des Gründers in die Hände des ältesten Sohnes Rudolf über und im Jahre 1875 übernahm es dessen jüngerer Bruder, der jüngst Verstorbene. Ursprünglich Sortimentsgeschäft, wandte es sich bald auch dem Verlage zu, der unter dem letzten Inhaber sich wesentlich erweiterte. In der Hauptsache widmete er sich der Veröffentlichung von Werken schwäbischer Komponisten wie: Braun, Burkhardt, Faißt, Fink, Emil Kauffmann, Kreutzer, Kromer, Krug-Waldsee, Lindpaintner, Schütky, Silcher, Speidel, Wallbach 2c.

— Das musikalische Prag hat einen herben Verlust zu beklagen: Karl Knittl, der hochverdiente Direktor unseres altberühmten Konservatoriums, ist am 17. März plötzlich verschieden, erst 53 Jahre alt, erfüllt noch von neuen Reformplänen für unsere Hochschule der Musik, der er in den letzten Jahren ohne jede Selbstschonung seine immense Arbeitskraft geopfert hat. 1853 zu Polna i. B. geboren, wurde er in der Musik Schüler von Skuhersky, Smetana und Pivoda und betätigte sich zuerst sehr erfolgreich als Dirigent des tschechischen Gesangvereines „Hlahol", dessen Ansehen er mit Aufführungen von Standwerken wie Beethovens Missa solemnis, Berlioz' Requiem, Liszts Christus u. a. außerordentlich hob. Dann an die Orgelschule und an das Konservatorium als Lehrer berufen, wurde er hier zuerst (1901) administrativer Direktor neben Dvořák als artistischem, nach dessen Tode beide Stellen vereinigend. Bereits unter Dvořák, der eigentlich nur den berühmten Namen hergab, war Knittl der wirkliche Leiter der Anstalt, die er durch mannigfache, tiefgreifende Reformen zu neuer Blüte brachte. Mit diplomatischem Geschick wußte er so manchen Gegner des Institutes zu gewinnen, die Gegensätze überhaupt am gemeinsamen Arbeitstische auszugleichen. Daß neben den „Historischen Musikabenden" unterschiedliche Lehrkurse eingeführt wurden (Nationalliteratur, Kulturgeschichte), ist Knittls Verdienst, dem überhaupt die allgemeine, nicht nur die besondere Bildung der Zöglinge am Herzen lag. Bei allem wußte er, obwohl selbst Tscheche, den zweisprachigen Charakter des Prager Konservatoriums in gerechtester und taktvollster Weise zu wahren, dem Eindringen des Chauvinismus in das Gebäude jede, auch nur die kleinste Spalte verschließend. Als Leiter der Konservatoriumskonzerte paarte er die Forderungen des streng modernen Musikers mit der Pietät gegenüber dem historischen Element. Die Orchesteraufführungen zeichneten sich durch Akkuratesse und Schwung aus. Als Musikschriftsteller (Theoretiker und Kritiker) wie als Komponist stand ihm eine gewandte Feder zu Gebote. Dort schrieb er Referate, Essays, eine „Lehre vom homophonen Satze" u. a., hier Lieder, Chöre, Klavier-, Kammer- und Orchesterwerke (Lied von der Glocke). Knittl wurde vom Haus des „Hlahol" aus unter großer Teilnahme aller Kreise bestattet. (Zum Direktor-Stellvertreter ist der Professor des Konservatoriums Káan v. Albest ernannt worden.

R. F. P.

— Aus Bern wird uns vom 15. März berichtet: Der erste Kapellmeister des Stadttheaters Bern, Herr Paul Großmann, ist während der Probe am Dirigentenpult gestorben. Er wirkte erst seit einer Saison hier und war früher am Stadttheater in Würzburg tätig.

— In Philadelphia ist dem New York Herald zufolge der auch in Europa bekannte Leiter des Philadelphia-Orchesters, Herr Fritz Scheel, gestorben. (Siehe die Notiz über Dr. Neitzel.)

— Der älteste Organist ist wohl der am 8. März in Andermatt gestorbene schweizerische Lehrer Columban Russi gewesen. Vor wenigen Wochen noch hatte der Verstorbene in voller Frische seinen 103. Geburtstag gefeiert. Er war 71 Jahre lang Lehrer und 76 Jahre Organist.

tp.

☛ Wegen Raummangels mußten weitere Kunst- und Künstler-Notizen und Personalnachrichten für die nächste Nummer zurückgestellt werden.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 23. März.)

An verschiedene Abonnenten. In letzter Zeit mehren sich die Fälle, daß Einsender von Notenmanuskripten zur Beurteilung im Briefkasten dringend um „sofortige briefliche Erledigung" bitten, weil das Stück in einigen Tagen aufgeführt werden soll. Wir bitten, von solchen Gesuchen abzusehen. Es möge eben jeder seine Kompositionen zur rechten Zeit einsenden, dann ist beiden Teilen geholfen. Ebenso werden wir kurz nach erfolgter Antwort im Briefkasten mit Karten förmlich bombardiert, die Manuskripte zurückzusenden. Sogar ein Telegramm forderte uns kürzlich dazu auf. Wir nehmen an, daß die Einsender, indem sie uns die Manuskripte zur Begutachtung anvertrauen, damit unsere in voriger Nummer wiederholten Normen gleichzeitig anerkennen; im andern Falle müßten wir zu unserm Bedauern verzichten. Wir bitten auch, Manuskripte nicht in die Privatwohnungen, sondern stets an die Redaktion zu adressieren. Nur dann kann für eine rechtzeitige Erledigung garantiert werden.

An Unverbesserliche. Es sind wieder einige Manuskripte ohne Abonnementsausweis eingelaufen. Wir besprechen diese nicht mehr. Wenn die Abonnementsquittungen nicht folgen, stehen die Noten den Absendern zur Verfügung.

W. R., Z—pau. In jedem der drei Chorlieder ist die Stimmung gut getroffen. Eine harmonische Bizarrität lassen Sie sich im 2. Lied zuschulden kommen. Was man unter musikalischer Logik versteht, erfahren Sie am besten durch fleißiges Studium der Klassiker. Schubert und Mendelssohn wären Ihnen speziell zu empfehlen.

Ferd. F. Ihre Gavotte „Lenz-Sehnen" erschien just mit den Palmkatzen. Eine Frühlingssymphonie wurde also doch daraus. Das gemütliche Stück ist hübsch. Der Gedanke war diesmal nicht dem Stil schädlich, und es will scheinen, als ob Ihre gewandte Feder auch die Instrumentalkomposition gut beherrsche.

K. M. Voltaire meint, daß die Gesänge und Klänge dazu da seien, um solche Dinge auszudrücken, die zu albern wären, wenn sie in Worten und in Prosa ausgesprochen würden.

G. K. R. Ihr Interesse für die Oeffentlichkeit sollte sich zunächst darauf richten, was sie Ihnen bietet und nicht darauf, was Sie ihr bieten wollen. Die Fehler Ihrer 2 Lieder sind so elementar und so zahlreich, daß wir uns unmöglich auf eine Kritik einlassen können. Jedes Lehrbuch sagt Ihnen z. B., was man unter Quintenparallelen versteht.

E. W—ka. T. Was die beiden Lieder auszeichnet, ist ihre charakteristische Prägung. Auch inhaltlich stehen sie hoch über der alltäglichen Durchschnittsware.

E. Br., U—R. Die 2 weltlichen Poesien sind nach jeder Hinsicht achtungswerte Gebilde. In dem geistlichen Gesang wollten Sie wohl nur Ihre Stärke im Modulieren erproben. Die Entwicklung erinnert an Wolffsche Manieren; wir zweifeln aber, ob Sie sich der Bedeutung der gewählten harmonischen Effekte in Beziehung auf den Text auch ganz bewußt waren. Wenn Ihre Weiterentwicklung nicht notleiden soll, dann bleiben Sie vorerst besser im alten Fahrwasser.

L. D. U—bach. Die Tonart g moll sollten Sie in Ihrem As dur-Psalm erst bei der Stelle „und ob ich wanderte" bringen. Noch besser wäre aber hier f moll oder c moll. Der zweite Teil schlösse besser in Es dur; denn man pflegt vor Beginn des dritten Teils einer dreiteiligen Liedform nicht in der Tonart aufzuhören, mit der man wieder auf den Anfang zurückkommt. Im übrigen bietet die Arbeit manche schätzenswerte Eigenschaften.

A. O. G. Ganz hübsch; jedenfalls ist gegen die Faktur des Satzes nichts einzuwenden. Daß der Text nicht günstig gewählt ist, werden Sie selbst auch bei den Auftakten der Zeilen wahrgenommen haben. Der Schluß macht sich durch seine Höhenlage etwas aufdringlich.

E. Sch—cke. Eine reinliche Arbeit. Der instrumentale Teil unterhält den Fluß in einer dem Text angemessenen Weise. Nicht ganz verständlich ist die Behandlung des Cellos. Die akkordischen Folgen müßten da und dort verbessert werden. Daß Sie das Ganze in g moll auslaufen lassen, ließe sich zur Not rechtfertigen.

G. P—et. Ihr Eifer verdient Aufmunterung. In Ihren kontrapunktischen Studien sollten Sie sich von einem erfahrenen Meister beraten und leiten lassen; mit geistlosem Zwirn richten Sie nicht viel aus, auf der Orgel schon gar nicht. In der weitschweifigen Fuge bringen Sie das Thema auch nicht einmal in der Dominanttonart, die man doch sonst in Fugen dominieren läßt. — Ihr Vetter ist in Karlsruhe so bekannt, daß ihn die dortige Post auch ohne Straßenangabe finden wird.

E. H. K. Das Werk lobt den Meister. Ihre prächtigen Lieder bekunden Inspiration und Tüchtigkeit.

J. Sch—gg. A. Das Stielersche Mönchlied bestätigt die Vorzüge Ihres Kunstschaffens zur Genüge. Jeder Takt wirkt in seiner Natürlichkeit wahr und ergreifend, und der Gedanke," der sich einem nachher aufdringen will, alles schon einmal ähnlich gehört zu haben, vermag den günstigen Eindruck des Lieds nicht zu benachteiligen. Für die Betrachtung der übrigen Lieder fehlte uns die Zeit.

A. M., W. Die heitere Muse sagt Ihnen am besten zu. Das Tanzständchen ist Ihrem „mißratenen" Königssohn, dem Sie nun das entsprechende Gewand angezogen haben, vorzuziehen.

Homonym.

Es schallt das Wort, voll Klang und Schöne
Oft an dein Ohr, im Reich der Töne,
Bald voll und rauschend und bald leise
Hörst du es mannigfach in jeder Weise. —
Doch wollen wir das Wort der Poesie entkleiden,
So spricht es fürder nicht von Lust und Freuden.
In sauerm Schweiße, oft gepaart mit Not
Ringt mancher Arbeitsmann ums liebe Brot,
Damit nicht nutzlos er vergeud' die Zeit, zum Tort,
Macht er die Arbeit — in dem Wort. —
Und wiederum im Kaufmannsstand
Wird manchesmal mein Wort genannt.
Tat jemand tief in Schulden stecken
Und will doch nicht die Waffen strecken,
So bietet der bedrängte Mann
Das Wort wohl seinen Gläubigern an,
Doch wird, selbst wenn er sei ein Lord,
Ganz öffentlich bekannt — das Wort.

Karoline Reichenbach.

Unserer heutigen Nummer liegt ein Prospekt der Firma Richard Kaun, Berlin O. 27, bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Zur Naturgeschichte der Musikagenten.

Was Paul Marsop in Nr. 14 der „Neuen Musik-Zeitung" des vorigen Jahrgangs unter der Ueberschrift: „Eine Genossenschaft ausübender deutscher Musiker" erörterte, das hat sicherlich nicht nur in meinem, sondern in tausend anderen Musikerherzen lebhafteste Zustimmung gefunden. Ich will gestehen, daß ich schon längst einen Artikel in diesem Sinne in petto hatte, als mir Paul Marsop sozusagen das Wort von der Zunge nahm. Seitdem ist ein Jahr vergangen, ich horchte und hielt Umschau, ob der Anregung Marsops noch nirgends eine befreiende Tat folgen wolle, — doch meines Wissens ist leider noch alles bis heute still geblieben. Der alte Attinghausen wäre auch hier mit seiner Mahnung recht am Platze.

Zunächst berechtigt mich dies scheinbar wirkungslose Verhallen der Marsopschen, nur allzu wahren und berechtigten Ausführungen, sie mit meinen Beobachtungen noch etwas zu unterstreichen, bezw. sie denjenigen unserer Leser ins Gedächtnis zurückzurufen, denen sie vielleicht schon entfallen sind.

So wie die Dinge jetzt noch liegen, erscheinen die Musikagenturen ein notwendiges Uebel; so lange wir aber nicht sehen, daß aus dem ernstlichen Nachdenken aller ausübenden Musiker, Konzertvorstände und Dirigenten über diesen Punkt ein ganz energisches Zusammenschließen zum Wohle aller, zur Abhilfe aller schreienden Mißstände erfolgt, müssen wir an dieser Stelle, wie anderenorts unser lautes: »Ceterum censeo« erschallen lassen.

Tatsache ist, daß heutzutage ein von der Schwimmleine des Meisters als selbständig in die Welt gesandtes Talent, sei es noch so vielversprechend, sich keinen Namen machen kann, ohne die Gnade und allmächtige Hilfe der Musikagenten — namentlich im Konzertfach. Talent ist ganz schön, gehört natürlich auch zum „Kunsthandwerk", aber die Hauptsache, und das ist das im Grunde so Traurige, bleibt: „Wie es gemacht wird." Die Amerikaner nennen es bezeichnend mit dem auch in dieser Form ins Deutsche übertragenen „Managen". In Amerika versteht man das Geschäft so vortrefflich, daß die bei uns immerhin noch nicht ganz überflüssige Ingredienz: Talent oder wenigstens Stimme, wo es sich um Sänger handelt, für den Künstlerruhm durchaus nicht unerläßliche Vorbedingung zu sein braucht. Der Manager ist ein Zauberer — er kann aus dem Nichts Wunder schaffen und, was noch mehr bedeutet: Geld, viel Geld. Daß davon das meiste in seine unergründlich tiefe Tasche fließt, geht weder die Welt noch den Künstler etwas an. Einem Künstler, namentlich dem Sänger, ist von der Natur nur eine verhältnismäßig kurze Lebensspanne vergönnt, die Früchte seiner jahrelangen Studien zu ernten und in klingenden Lohn umzusetzen. Der Manager holt sich, wenn er den einen Künstler genügend pekuniär ausgesaugt hat und das Interesse des Publikums, das wie die Kinder stets Neues anstaunen möchte, für einen Namen zu erlahmen beginnt, einen neuen, von ihm zu „kreierenden" star, um ihn halb zu Tode zu hetzen. Und so mit Grazie weiter, bis der edle Manager selber alt und grau geworden, sich irgendwo auf seine pompöse Villa zurückzieht, an deren Steinen der Schweiß der Edlen — auch manchmal Unedlen — klebt, seiner durch ihn „berühmt" gemachten Klientele. Aber das ist ja nur in Amerika! So, meinen Sie, verehrter Leser aus dem unbeteiligten Publikum?

Liebes Publikum, — weißt du, wenn du so in einem Konzert sitzest, wenn du (zuweilen!) ein banales Urteil über einen Künstler fällst, der dir ein paar „göttliche Funken", ein Stückchen seiner Seele schenkt, weißt du, wie ein Konzert zustande kommt? Du glaubst, man läßt ein Programm drucken, der Künstler hat weder Sorgen noch Unbequemlichkeiten, sondern nur das Vergnügen da oben zu stehen, Bewunderung, Lorbeeren und Gold einzuheimsen — nichts ist einfacher! Nun, so laß uns ein wenig diable boiteux spielen und, selber ungesehen, irgend einer großen „Konzertdirektion", wie sich die Agenturen gerne anmaßend titulieren lassen, aufs Dach steigen. (Nicht etwa bildlich genommen! Behüte!) Ein diable boiteux braucht ja nur einen Ziegel abzunehmen, um sofort nach Belieben Einblick in die obersten, mittleren oder unteren Stockwerke zu erhalten. In einem befinden sich die Bureauräume des großen

Musikweltbeherrschers. Wie im Bienenkorb geht es in den verschiedenen Zimmern aus und ein. An langen Tischen sitzen die untersten Handlanger, mit Kopieren der Geschäftskorrespondenzen, Kritikenausschneiden und -ordnen beschäftigt, in einem anderen Raume wird telephoniert. „Bitte, verbinden Sie mich mit München Nr. 4692. Gut. Hier Konzertdirektion X. Fräulein P. anwesend? Ja? Können Sie übermorgen Wien sein? Symphoniekonzert Mahler, eine Arie, drei Lieder, Honorar 800. Zu wenig? Ja, liebes Fräulein, Sie sind doch keine Sembrich — wollen Sie — oder nicht? Also — einverstanden — nähere Nachricht folgt." (Das Telephon wird neu angeklingelt.) „Bitte, Hamburg 2357. — Herr R., geben Sie uns schleunigst die zweite Nummer nochmals an, die Sie morgen hier bei Ihrem Klavierabend spielen werden — Satz der Programme steht schon längst — handelt es sich um Es dur- oder d moll-Sonate? — Was — Finger verstaucht — Konzert verschieben? — Auftreten ganz unmöglich? Donnerwetter, fatal! Sie müssen Unkosten tragen, kann nicht helfen. Keiner zieht, wie Sie, — habe große Verluste durch Ihre Absage! Nächste Woche? — Alles besetzt — Brief folgt. Adieu!"

So läßt der Mann am Telephon unermüdlich seine musikalischen Drahtpuppen tanzen, wie es ihm beliebt und — sie sich's gefallen lassen. Meist lassen sie sich ja alles gefallen, — aus Furcht, sich die Ungnade des Konzertdirektionschefs zuzuziehen, der nun 'mal die „Macht" in Händen hat — was vermöchten sie ohne ihn? — Blicken wir in ein anderes Zimmer. Dort steht — immer noch nicht der große Mann selbst — aber sein erster Minister, in Unterhandlung mit irgend einer ausländischen Sängerin, vermutlich Russin dem Akzent nach. Sie führen die lebhafteste Konversation in französischer Sprache. Es handelt sich um ihr eigenes Konzert, zu dem man ihr die Mitwirkung einer Geigerin verschafft hat, die ihr unbekannt. »Est-ce qu'elle est jeune?« — »Très jeune, Madame!« »Et belle?« fragt hastig die um einen Schein unter der diskret aufgetragenen Schminke blässer werdende Künstlerin »entre deux âges« — dem gefährlichen Zeitpunkt für Schönheit. Der Mann vor ihr mit dem glatten Gesicht wiegt den Kopf begütigend, mit sarkastischem Lächeln: »Elle est jolie, — mais l'autre est belle!« »Quelle autre?« fährt die pikante Sängerin auf, noch eine zweite Rivalin ihrer Reize fürchtend. — »Mais naturellement vous, Madame!« — repliziert mit einer kleinen Verbeugung ihr Gegenüber. (Das Kompliment wird mit 100 Mk. mehr bei Veranschlagung der Nebenspesen für das Konzert eingerechnet.) Erleichtert atmet die Dame auf und nach der wichtigen Erörterung geht man zur Programmbesprechung über. — Im Nebensaal tönt Hohngelächter. „Na nu, hören Sie doch 'mal," sagt einer der ‚Unterfeldherren' zu den umsitzenden subalternen Geistern, „was dieser Y. in seiner heutigen Kritik sich wieder leistet — das wird ja täglich toller — ich bin dafür, ihm keine Karten mehr zu schicken. Sehen Sie, Süßmeyer, — der streicht in der Morgenzeitung die P. in allen Tonarten heraus, den können wir brauchen."

Wenn nun aber so in jeder Weise für die Künstler fast väterlich gesorgt und vorgearbeitet wird, haben sie es doch eigentlich äußerst bequem und gut, meinst du, harmloses Publikum? Geduld! Es kommt schon le revers de la medaille. Gewiß ist's jeder und jedem des erlesenen oder nicht auserlesenen Künstlerheeres vergönnt, in Buxtehude, London, Wien, Paris, München, Berlin und sonstigen Zentralen ein mehr oder minder großartiges Konzert zu veranstalten, um sein Licht leuchten zu lassen. Dazu geht er hin, oder schreibt an irgend eine der Konzertdirektionen, läßt sich ein Datum vorschlagen. Ist man sich darüber einig, dann greift er tief in seinen Beutel — wozu er natürlich beizeiten Jagos weisen Rat befolgt haben muß. „Was, — vor dem Konzert, ehe er Einnahmen gehabt hat?" Jawohl, liebes Publikum. Das Vergnügen, daß du seine Leistungen anhören darfst, muß in solchem Falle der Künstler teuer erkaufen. Und zwar vor wie nach dem Konzert. Schauen wir uns doch den Vertrag für ein sogenanntes „eigenes Konzert" einmal näher an. Er lautet meist im Schema wie folgt:

Für das bei mir angemeldete Konzert habe ich den .... Saal für den .... (Datum) fest für Sie belegt. Laut Tarif über die Bedingungen bei der Vermietung oben genannten Saales sind bei der festen Belegung .... Mark anzuzahlen. (Meist die Hälfte der Gesamtkosten.) — Bei Konzerten, die mit Orchester stattfinden, sind für die Inanspruchnahme des .... Orchesters .... Mark ebenfalls sofort zu hinterlegen. Für die weiteren entstehenden Barauslagen sind 4 Wochen vor dem Konzert weitere (100—200) Mark bei mir zu deponieren. (!!) Die ungefähren (!) übrigen Kosten des Konzertes sind einen Tag vorher bei mir zu deponieren. (!) Bei Absagen definitiv festgesetzter Konzerte wird von den Saalbesitzern die Rückzahlung der tarifmäßigen Anzahlung nur dann geleistet, wenn der Tag anderweitig besetzt werden kann. (Was selbstverständlich nie geschieht.) Ich bitte, mir gefälligst einliegende Bestätigung unterschrieben zurückzusenden.

Der betreffende Künstler schwebt also viele Monate lang (meist wird ein solches Konzert, um guten Saal und günstigen Tag gesichert zu haben, schon ein halbes Jahr oder noch länger vorausbestimmt) in Todesangst, daß ihm gerade für den Tag nichts zustößt, was ihn an der Ausübung seiner Kunst hindern könnte, denn, sagt er ein Konzert ab, wofür man ihn engagiert hat, so ist das noch lange kein so großer pekuniärer Verlust als der, den er bei Absage des eigenen Konzerts erleidet. Er ist da einzig der Hand des Agenten preisgegeben, der auf seinem Schein besteht. Von Einnahmen ist selbst bei renommierten Künstlerkonzerten nur in seltenen Fällen die Rede. Das Publikum ist überfüttert mit Musik; es besucht freiwillig nur seine regelmäßigen Abonnementskonzerte, andere Konzerte müssen „ausverschenkt" werden, um sie einigermaßen zu füllen. — Eine freundliche Sage behauptet, habe man erst ein, besser noch zwei und mehr eigene Konzerte durch eine namhafte Konzertdirektion in der Metropole veranstalten lassen und dazu gute Kritiken geerntet, so sei man „gemacht", d. h. die Konzertdirektion habe nun nichts Eiligeres zu tun, als dem Künstler Engagements über Engagements zu verschaffen, Tourneen zu arrangieren usw., wobei die Goldernte nicht ausbleiben kann. Hm, — theoretisch stimmt das ja, — aber in der Praxis sieht's — wie im Wasser — umgekehrt aus. Der Veranstaltungspreis eines anständigen eigenen Konzerts schwankt je nach Saalgröße und Mitwirkung zwischen 500 bis 1200 Mk. und darüber. Konzerte zu geringeren Kosten werden kaum beachtet, gelten nicht als „fair". Hat man diese Summe eingebrockt, so ist man dadurch noch lange nicht so weit, selbst bei vortrefflichstem äußeren Erfolge, daß einem von der Agentur nun fortwährend schöne Konzerte mit klingendem Erfolg auf dem Präsentierteller angeboten werden. Die größten Namen sind so gemacht worden: Man legt der betreffenden Konzertdirektion ein kleines Vermögen auf den Tisch (sagen wir 'mal 30000 Mk. — es ist nicht zu hoch gegriffen). Dafür wird Jemand dann in die vornehmsten Konzertveranstaltungen „lanciert", es werden Tourneen mit möglichst großer Reklame veranstaltet — mit einem Wort, dafür kann man schon in einem Jahre „berühmt" werden! Wir kennen Dutzende von Fällen, in denen das so gemacht wurde, — es sind allbekannte Namen der Konzertwelt darunter, — man muß auch da nur hinter die Kulissen blicken, um von jeder Illusion geheilt zu werden. Ein angehender Künstler aber, der gar nichts „einzubrocken" hat, ist mit all seinem noch so schönen Talent, seinem heißen Tatendrang ein armer Schächer, der nie hoch kommen wird, wirft ihm nicht der Zufall irgend eine besondere Protektion in den Schoß. Es kommt auch vor — einem on dit zufolge —, daß weibliche Jugend, Schönheit — Liebenswürdigkeit, auch ohne Geldmittel und bei mittelmäßigem Talent sich die „Arbeit" eines Musikagenten für ihre Interessen zu sichern weiß. — Zuweilen gerät der Musikgewaltige vielleicht unter falschen derartigen Voraussetzungen an verkehrte Adressen. Schickt da ein Konzertdirektionschef einer Sängerin (imposante Erscheinung), die sich gerade für einige Tage in der betreffenden Hauptstadt aufhält, ein Billettchen: er bitte die Dame um die und die Stunde zu sich. Die Künstlerin, freudig überrascht, glaubt, er habe wichtige Engagementsnachrichten für sie — läßt andere Angelegenheiten im Stich — wirft sich in einen Wagen und fährt pünktlich (sie hat fast eine Stunde Fahrzeit!) am Bureau

vor. Mit süßestem Lächeln empfängt sie der Chef und lädt sie ein, Platz zu nehmen — er ist stets allein in seinem Empfangszimmer. Sie frägt — noch ehe sie sich niederläßt —: „Nun, haben Sie endlich eine Tournee oder schöne Konzertaussichten für mich?" — „Aber nein, liebes Fräulein, gar nichts habe ich, — — ich wollte — Sie nur 'mal sehen!" Tableau! Er hat das bei dieser Dame nicht zum zweitenmal versucht.

Warum müssen aber die Künstler sich zu Sklaven der Konzertdirektionen erniedrigen? Wir sagen erniedrigen, denn wie weit das wirkliche Kunstverständnis, die Urteilsfähigkeit der Agenten reicht, danach frägt keiner. Die weißen Raben darunter sind zu zählen. Die Gründung einer Genossenschaft ausübender deutscher Musiker ist ein Gebot der Notwendigkeit und Vernunft. Was ein Barnay zum Segen der deutschen Bühnenangehörigen schuf, sollte sich in Musikerkreisen dafür nicht eine ähnlich tatkräftige Persönlichkeit finden? Auch für Redner gibt es bereits Verbände, die ihrerseits dem Vortragenden die ganzen geschäftlichen Sorgen abnehmen, Engagements vermitteln, Listen herumsenden an die betreffenden Vereinsvorstände usw. Ueberall ein Zusammenschluß zum Gemeinwohl, nur nicht bei konzertierenden Künstlern. Wagt es niemand von in Musikkreisen einflußreicher Stellung, Paul Marsops dankenswerten und durchaus richtigen Vorschlägen näher zu treten? Wann und wo wird die erste Versammlung deutscher Tonkünstler in diesem Sinne tagen?

Nachdem ich in vorstehenden Zeilen versuchte, manche schreiende Mißstände zu beleuchten und somit etwas zur Erleuchtung der Leser beigetragen zu haben glaube, indem ich hoffe, daß meine Gedanken auf fruchtbaren Boden fallen, halte ich es an der Zeit, mir nun „selbst die Treppe hinunter zu leuchten!"

Basilio.

Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von Dr. **G. Münzer.**

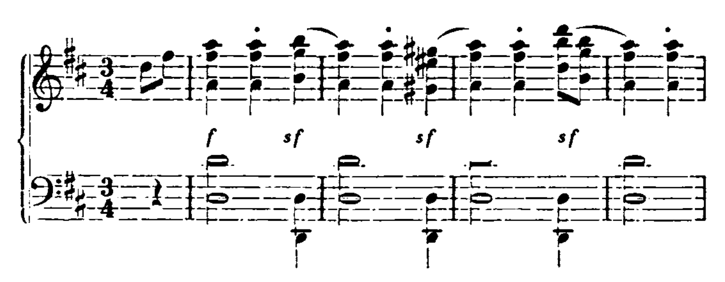
(Fortsetzung.)

6. Menuett und Scherzo.

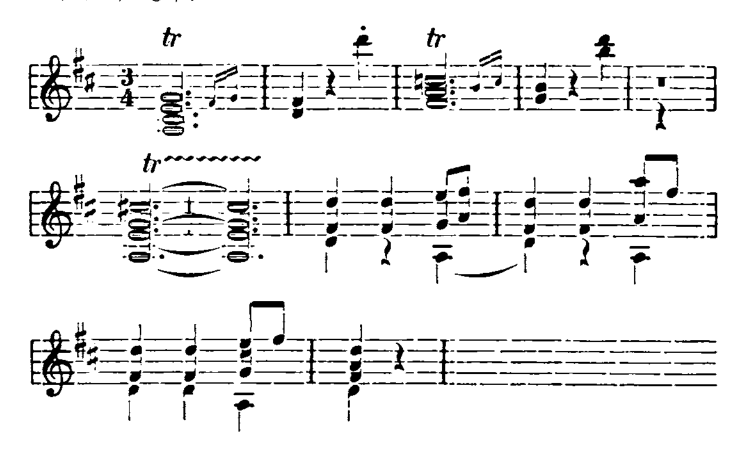
In der deutschen „Kunstmusik" spielt der Tanz als selbständiges Charakterstück nicht dieselbe bedeutende Rolle wie Polonaise und Mazurka bei Chopin. Bedeutsam wurde dagegen — von der in anderem Zusammenhange zu betrachtenden Suite abgesehen — der Tanz als ein Teil der mehrsätzigen Sonate und Symphonie. Eigentümlicherweise war es grade ein ursprünglich fremder Tanz, der in der deutschen Musik auf diese Weise zu den höchsten Ehren gelangte: das Menuett. Es war ursprünglich ein Reihentanz im Dreivierteltakt, graziösen, galanten Charakters. Hier eine Menuettmelodie alten Stiles:



Dieser Charakter des Tanzes wurde aber mannigfach modifiziert. In der Haydnschen Symphonie erhält er — in beschleunigterem Tempo — einen derberen naturalistischen Zug und spielt öfter in die Art des Ländlers hinüber:

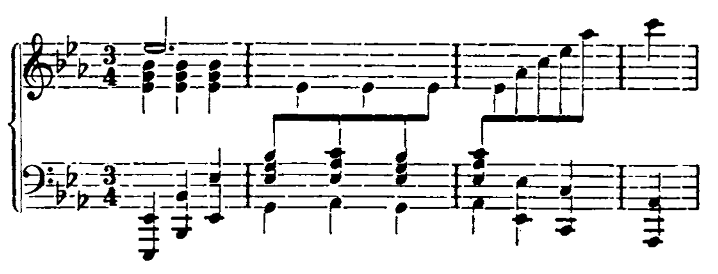


Dies der Anfang eines solchen Stückes aus einer der jetzt noch viel gespielten (D dur) Symphonien des Meisters. Die Bässe erinnern mehr an bäuerliche, wuchtig stampfende Tanzbeine, denn an zierliche Pas. Die Stimmung ist ausgelassen, fidel. Es geht hoch her. Da, 6 Takte vor dem Schluß, plötzlich große Pause. Die Herrn Musikanten sind außer Atem gekommen — oder sie sind wohl gar „raus" — jedenfalls fideln sie in Hast und Eile, so gut es geht — nicht eben sehr geistreich — dem Schlußakkorde zu und sind stolz, daß sie die Gefahr so geschickt überwunden:

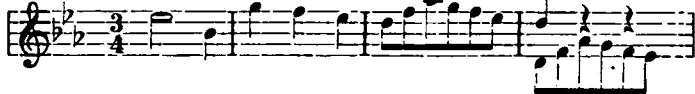


Wir haben hier einen jener — später besonders von Beethoven gern angewandten humoristischen Schlußeffekte, die eine Düpierung, eine Ueberraschung des Hörers bezwecken und immer erreichen. Das Trio bildet — ähnlich wie im Schubertschen Tänzchen — einen anmutigen Gegensatz zum Menuett selbst; die Dorfschöne tanzt und wippt gar zierlich einher, so gut sie's kann.

Mozart faßte das Menuett in seinen Symphonien dem ursprünglichen Charakter gemäß ruhiger. Manchmal gibt er ihm mit gutem Humor einen altväterlichen etwas zopfigen Zug.



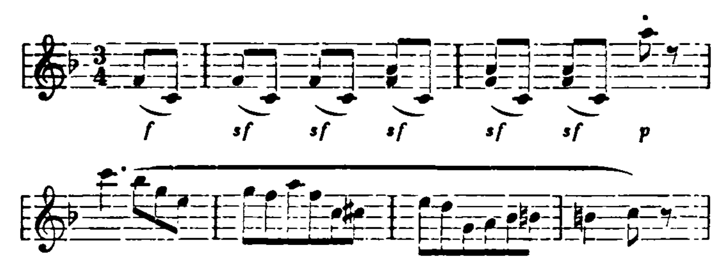
Wie würdig stolzieren die alten Herren in ihren Perücken einher, wie setzen sie die goldnen Stöcke mit steifem Arm weit vor sich hin. Das Trio ist hier abermals der Weiblichkeit reserviert:



Das ist die anmutigste Rokokoschönheit, die die Tonkunst kennt! Zu beachten ist, daß dieses Menuett durchaus tanzbar ist. Mozarts allseitiger Genius verleugnete sich auch hier nicht. Das Menuett blieb Tanzstück und wurde doch musikalisch idealisiert.

Man sieht, wie vieldeutig dieser Tanz ist, und wie auch hier, wie öfter in der Tonkunst, ein Name ganz verschiedene Dinge bezeichnet. Noch komplizierter wird die Sache, wenn

wir die entsprechenden Stücke bei Beethoven betrachten. Eines seiner schönsten Menuette bringt die achte Symphonie:



Ein pastoraler Anfang. Man hat gemeint, Beethoven habe da mit den ersten Takten eine Bauernkapelle parodiert, die sich recht fest auf die Viertel legt, damit alle Mann auch hübsch in Takt kommen. Noch anders interpretieren manche Orchester die Sache. Sie sagen, man höre aus dem Anfang ganz bestimmt und deutlich:



weshalb sie das Menuett das Vorschuß-Menuett nennen. Freilich ist die Mühe umsonst, denn der Direktor erklärt:



Man überschlage dieses originelle Beispiel deutschen Musikantenhumors nicht, der sich in dieser etwas respektlosen Auslegung dokumentiert. Sicher aber hat Beethoven das Stück in pastoraler Stimmung gedacht. Darauf deutet auch das ganz einzige Trio



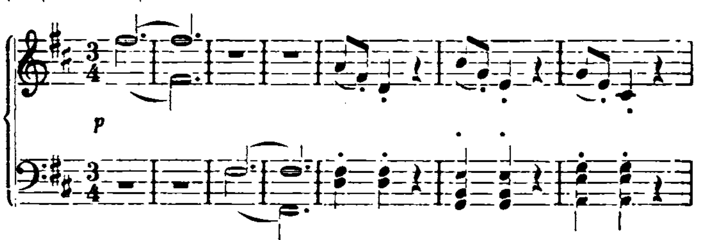
Ein schöner Sonntagnachmittag in Tönen; ein Idyll wonnigsten Wohllautes und von einer irdischen Behaglichkeit der Stimmung, die fast — überirdisch ist. Ein kleiner reizender Effekt wird selten zur Geltung gebracht, der uns abermals an die Dorfmusik mahnt:



Da sind es die Bässe, die nicht zurecht kommen und immer mit dem Sforzato auf den schlechten Taktteil hinein fahren. Wagner hat auf diese komische Stelle aufmerksam gemacht.

Im allgemeinen hat Beethoven aber das Menuett seltener in seine mehrsätzigen Werke aufgenommen. Wir finden bei ihm dafür einen andern tanzartigen Satz, den er entweder „Scherzo" oder gar nicht benennt, und nur mit dem Tempo bezeichnet.

Wir hatten schon gesehen, wie bei Haydn der Name Menuett etwas vom ursprünglichen Wesen dieses Tanzes Verschiedenes bedeutet. Die Komponisten fanden in dem durch Tradition festgestellten Charakter des Tanzes eine Schranke, die sie zu umgehen suchten. Beethoven verschmähte diesen Ausweg, er ließ das Menuett da, wo es nicht in seinen Ideengang paßte, fort und setzte ein anderes tanzartiges Gebilde an die Stelle, das ihm gestattete, sich frei zu ergehen. Wir haben hier einen eigentümlichen Vorgang zu beachten: der Tanz, der ursprünglich für das reale Leben bestimmt war, wird mehr oder weniger Charakterstück innerhalb der Symphonie und Sonate, und schließlich schafft ein Künstler einen Tanz, nach dem niemals ein Mensch einen Fuß gesetzt. Denn ein Tanz bleibt der an Stelle des Menuetts getretene Satz, mag es nun ein schnelles Scherzo oder ein langsameres Allegretto sein, mag es in ungradem oder gradem Takt stehen, mag Beethoven nun charakteristische Motive an Stelle der Tänzer setzen und sie durcheinanderwirbeln lassen, mag sein Scherzo eine Aufforderung zu einem Weltenreigen sein — mag es wie Sturm vorüberjagen — immer hören wir den Rhythmus der irdischen Welt und ihres Treibens hier innerhalb der mehr und mehr vergeistigten Kunstmusik am deutlichsten. So tiefsinnig oft der Inhalt ist — die musikalische Gestaltung — meist die dreiteilige — weist unleugbar auf den Tanz. Fast immer haben wir prägnante, öfter wiederholte Rhythmen, die ein besonderes Charakteristikum des Satzes bilden. Das rhythmische Motiv spielt eine große Rolle. Die Begleitung verstärkt den Hauptrhythmus, Nebenstimmen in abweichenden Rhythmen sind seltener. Meist tritt der Hauptgedanke einfach und scharf profiliert auf:



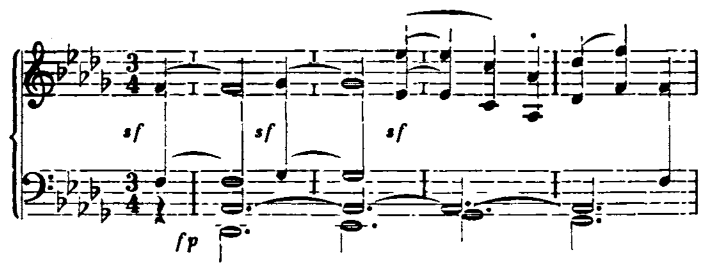
Wer kennt das nicht! Wer hätte über diesen tollsten Wildfang unter den Beethovenschen Sonaten-Scherzi noch nicht gelächelt? Das ist eines jener Scherzi, in denen die Notengruppen Individuen geworden sind. Wir haben zwei Charaktere: einen täppischen großen Kerl, der in Oktaven-Siebenmeilenstiefeln einhertalpt, und ein zierliches huschendes, springendes Koboldchen, das sich nicht fangen läßt. Im Trio scheint der Große ärgerlich, daß es ihm gar nicht glücken will und daß er so ungeschickt ist — er probiert es noch einmal — husch ist 's Koboldchen weg. — Da steht er mit langer Nase. —



Stellen wir diesem heitern ein ernstes Beispiel gegenüber:



Eine „stille Blume zwischen zwei Abgründen" hat man das Stück genannt. Es steht zwischen dem tief melancholischen Anfangs-Adagio und dem qualvoll-rasenden Finale der cis moll-Sonate. Das Gleichnis von der Blume ist nicht ganz richtig. Prägnanter wäre es vielleicht zu sagen: zwischen jenen Ecksätzen, die ganz Ausdruck und Leidenschaft sind — zwischen der Melancholie des Abschieds und der Verzweiflung des Verlustes steht dieses Allegretto als „Trauerreigen". In den andern beiden Sätzen hören wir die Stimme des Leidenden — wir blicken in das Inferno seiner Seele — hier sehen wir sein Bild, nein ihn selbst — mit trauriger Miene sehnend die Arme dehnen!



So ist dieser Satz, mit dem manche Virtuosen noch immer nichts Rechtes anzufangen wissen, aufs engste in die Idee des Kunstwerks eingeschlossen. — Die ungeheure Prägnanz des Ausdruckes hat bei den Scherzi öfter zu programmatischen Deutungen verlockt, die nicht immer glücklich zu nennen sind. Wohl keines ist mehr interpretiert worden als das Scherzo der Eroica, obwohl es in seinem Stimmungscharakter leicht faßlich ist und gar keine Rätsel aufgibt. Der eine sah in diesem Stück die Vorfeier eines „Friedensfestes", ein anderer dachte dabei „an Heeresmassen, die in rastloser Rührigkeit still und endlos zusammenrücken, und an Lagerluft". Ein Dritter fand darin „Aehnlichkeiten mit dem Gemurmel einer entfernten Menge, mit dem Getöse einer geschäftigen Stadt, das der Wind auf Meilen hinaus trägt zum Wanderer. Richard Wagner endlich suchte darin die Stimmung eines liebenswürdigen, frohen Menschen, der wohl und wonnig durch die Gefilde der Natur dahin schreitet, lachend über die Fluren blickt, aus Waldhöhen die lustigen Jagdhörner erschallen läßt." So verschiedenartig aber diese Interpretationen klingen, die Verfasser hatten unstreitig dieselbe Grundempfindung gehabt; sie suchten nach einem Bilde für die frohe heitre Kraft, die sich in der ununterbrochenen Bewegung des Stückes ausdrückt. Eine seltene Energie liegt in dem rhythmischen Pochen des Anfanges und der gleichsam aufschnellenden Melodie:



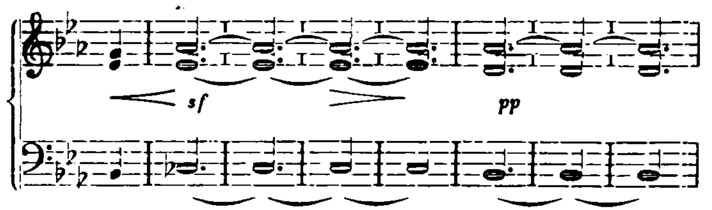
Es ist nicht sowohl der melodische Reiz, der uns hier fesselt, als die treibende rhythmische Gewalt, die mit Ungestüm fortreißt in den frohen Reigen. Denn ein Tanz ist und bleibt auch dieses Scherzo. Freilich kein Tanz für uns entnervte, in Kleider eingenähte Menschlein — aber ein Reigen, wie ihn der Heros „Mensch" tanzt — der Heros, den selbst der Tod nicht überwand. Kein scharrender Tanz im engen Saale — ein Jubel- und Siegesreigen durch die freie Natur — über die ewig junge Erde — auf der er daheim ist — Prometheus Sohn! So bedarf auch dieses Scherzo keiner weiteren Auslegung. Es gehört hinein in das große Tetrastichon „Der Mensch", das Beethoven in seiner Eroica gemalt.

In der Ausführung zeigt das ideale Stück stark realistische Episoden. Es ist ja ein Köstliches der Beethovenschen Kunst, daß sie so rein menschlich und zugleich göttlich ist, daß sie in Bauernstiefeln tanzt und wie mit Engelzungen redet.

Wenn der Hauptsatz des Scherzos vorübergestürmt ist, hebt das Trio mit einem, von den Musikern sehr gefürchteten Hornsatz an:



Es ist ein Ueberbleibsel romantischer Vorstellung, beim Hörnerklang durchaus an Wald und Jagd denken zu müssen. In unsern Wäldern wenigstens ist der Hornton längst verklungen. Man braucht an dieser Stelle weder an die Jagd noch an sonst etwas zu denken, man braucht bloß den wunderschönen musikalischen Kontrast in sich aufzunehmen, welcher mit dem Eintritt des weichen Hörnerklanges nach dem Ungestüm des Hauptsatzes erzielt wird. Wie falsch die Jagdvorstellung hier ist, beweist der Schluß mit den langgezogenen Harmonien:



Beethoven schwelgt in der Schönheit des Hornklanges. Ein Sehnsuchtsblick nach fernen Welten inmitten des brandenden Jubels. Der Eintritt des Hauptsatzes stellt uns wieder auf realen Boden. Sein rhythmisches Ungestüm wird noch gesteigert, indem der Satz an seinem Höhepunkt plötzlich in ein alla breve umschlägt:



Kaum eine andere Stelle der gesamten Literatur ist ein so glänzendes Beispiel für Bülows schönes Wort: „Im Anfang war der Rhythmus". Eines Programmes aber bedarf das Stück, wie wir sahen, nicht. Es ist ein Tanz — wie ihn freilich nur Beethoven schrieb. Der Meister berührt in seinen Scherzi die heimische Erde wieder — der er in seinen Adagios oft ganz entrückt ist.

(Forts. folgt.)

Führer durch die Literatur des Violoncellos.*

Von Dr. **Hermann Cramer** (Berlin).

(Fortsetzung.)

b) Italien.

Giovanni Battista Buononcini (Ende 17. bis Anfang 18. Jahrh.), in Bologna ausgebildet, wurde als Violoncellist an der Wiener Oper angestellt. Hier komponierte er außer vielen Opern auch Orchester- und Kammermusikwerke.

* Der Anfang des Artikels steht in Nr. 9 dieses Jahrgangs. l = leicht, ms = mittelschwer, s = schwer usw. Wo die Preisangabe fehlt, war sie nicht bekannt.

Sonate (A dur) [Mainz, Schott], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von J. de Swert (2 Mk.); — [London, Augener], desgl. von C. Schröder. (1 Mk.)

Einfach in der Form. Enthält ein hübsches Grazioso. Ist noch zu den Versuchen in der Sonatenform zu rechnen. (l.)

Francesco Maria Veracini (1685—1760). Einer der berühmtesten Geigenmeister damaliger Zeit. Lebte meist in Italien, zwischendurch auch in London und Prag.

Sonate (d moll) [Mainz, Schott], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von A. Piatti, wahrscheinlich ursprünglich für Violine oder Violoncello. (3 Mk.)

Ein geistvolles und durchaus eigenartiges Werk dieses bei seinen Zeitgenossen als bizarr verschrieenen Meisters. Bizarres kann ich in der Sonate nicht finden, wohl aber Keckes in bezug auf Rhythmus und Harmonisierung, etwas, das uns gelegentlich trotz der strengen alten Form als „heutig" anmutet und dem Werke eben den Stempel des Eigenartigen verleiht. Mit welchem Selbstbewußtsein tritt gleich die Entrata, tempo aggiustato ein, wie wundervoll in ihrem scharf abgesetzten, gratigen Rhythmus, auf den er nach einigen weicheren gebundenen Takten immer wieder zurückkommt; ein durchaus männlicher Satz. Dasselbe gilt von der darauffolgenden prächtigen Allemande, die in feierlicher Pracht vorüberrauscht. Welche tiefe, herbe Empfindung dann in dem kurzen Largo e cantabile, und endlich in der Schlußgiga welch unaufhaltsames, sprühendes Leben in reicher Abwechslung der Themen und der Gestaltung! Alles in allem eine Freude und eine Erbauung für Hörer und Spieler. In mancher Beziehung erscheint mir die von Dr. Victor Lederer stammende Bezeichnung Veracinis als „Beethoven des 18. Jahrhunderts" nicht so unangebracht. (s.)

— — Sonate (d moll) [Leipzig, Hug & Co.], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von G. Negri, wahrscheinlich ursprünglich für Violine oder Violoncello. (2.50 Mk.)

Eine andere d moll-Sonate desselben Meisters. Sie ist der vorigen völlig ebenbürtig, wenngleich ganz anders gebaut, da sie aus einem langsamen Ritornello (Largo) und einem Allegro con fuoco besteht. Eigenartig und besonders wie jene bietet sie in beiden Sätzen vortrefflich klingende, geistvolle Musik. Die im ersten Satze vom Herausgeber eingefügte Kadenz scheint mir freilich völlig aus dem Rahmen des in diese Sonate Passenden zu fallen und sollte durch eine andere, auch vor allem weit kürzere und dem Stil besser angepaßte ersetzt werden. Der letzte Satz kann an Energie und Feuer des Ausdrucks von zeitgenössischen Werken kaum übertroffen werden. Eine besondere Uebung erfordern die vielen Triller in der geschwinden Bewegung. Das ungünstige Urteil der Zeitgenossen über Veracini muß sich auch auf Grund dieser Sonate sehr zu seinen Gunsten ändern. (s.)

Francesco Geminiani (1666—1762), weitberühmter Geigenmeister, stammte aus Lucca.

Sonate (c moll) [Leipzig, Breitkopf & Härtel], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von Friedr. Grützmacher. (3 Mk.)

Ein groß und breit angelegtes Werk. Enthält einen prachtvollen ersten Satz, Andante, Siciliano und eine höchst anmutige Gavotte als letzten Satz. Kein Spieler wird es unbefriedigt beiseite legen. (s.)

Benedetto Marcello (1680—1739), lebte in Brescia und war seinerzeit besonders als Komponist der 50 Davidischen Psalmen hochberühmt.

Sonate (a moll) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder (1 Mk.); — [Mainz, Schott], desgl. von Moffat. (1.75 Mk.)

— — Sonate (C dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder (1 Mk.); — [Mainz, Schott], desgl. von Moffat. (2 Mk.)

— — Sonate (G dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder (1 Mk.); — [Mainz, Schott], desgl. von Moffat. (2 Mk.)

— — Sonate (e moll) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder (1 Mk.); — [Mainz, Schott], desgl. von Moffat. (2 Mk.)

— — Sonate (g moll) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder (1 Mk); — [Berlin, Simrock], desgl. von Piatti. (1.50 Mk.)

— — Sonate (F dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder (1 Mk.); — [Berlin, Simrock], desgl. von Piatti. (1.50 Mk.)

Knapp in der Form und noch ziemlich einfach gehalten. Die wirkungsvollste dürfte die in F dur sein. Feingeschliffen vorgetragen fesselt sie den Hörer. Auffällig ist eine gewisse Verwandtschaft der Themen in den sechs Sonaten in der Weise, daß man ein Thema öfter in einer andern Sonate ähnlich wieder findet. (ms.)

Domenico Zipoli (1675 bis ins 18. Jahrhundert). Organist in Rom.

Suite (g moll) [Leipzig, Schuberth], herausgegeben und mit Klavierbegleitung nach dem bezifferten Basse versehen von C. Schröder. (2 Mk.)

Ein aus vier, im würdevoll-einfachen Stile gehaltenen Sätzen bestehendes Werk. (l.)

Nicolo Porpora (1685—1767), aus der Neapler Schule hervorgegangen, Begründer der dortigen berühmten Gesangschule.

Sonate (F dur) [Mainz, Schott], herausgegeben und mit Klavierbegleitung nach dem bezifferten Basse versehen von A. Piatti. (2 Mk.)

Ein für den Violoncellisten glanzvolles Werk mit wirksamen Steigerungen. Ein höchst anmutiges Menuett beschließt die hübsche Sonate. (s.)

Giuseppe Valentini (1680—1736), in Florenz gebürtiger bedeutender Instrumentalkomponist.

Sonate (E dur) [Mainz, Schott], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von A. Piatti. (3.25 Mk.)

Ein ursprünglich für Violine oder Violoncello geschriebenes Werk in vier Sätzen. Es gehört zu den fesselndsten und schönsten der damaligen Zeit. Bedeutend, mit Schwung und Fluß in allen vier Sätzen, stellt es eine hohe technische Aufgabe für den Spieler dar und ist anderseits geeignet, feinste Vortragsmeisterschaft zu entfalten. Nach einer feierlich breiten Einleitung geht's sofort mitten hinein in ein rhythmisch straffes, fortwährend lebendiges, sehr schön harmonisiertes Allegro, dem eine ganz kurze, überaus eigenartige Gavotte von hohem Reize folgt. Ein schönes, gleichfalls kurzes Largo mit sehr wirksamen Echos gibt dem Spieler dann Gelegenheit, guten Vortrag zu zeigen. Den Schluß bildet ein feuriger, gleich dem Anfangssatze rhythmisch sehr belebter rascher Allegrosatz, der bei sicher beherrschtem Vortrage zündend wirkt. Die vom Herausgeber an der vorgeschriebenen Stelle eingefügte Kadenz kann natürlich auch durch eine eigene andere ersetzt werden; sie fügt sich aber gut in die Thematik und die Art des Satzes ein, freilich ist sie recht schwer. Das ganze Werk wird mit Recht von großen Meistern häufig öffentlich gespielt. (ss.)

Andrea Caporale (?—1746), ein italienischer Violoncellvirtuos, der aber hauptsächlich in London lebte.

Sonate d moll [Berlin, Simrock], herausgegeben und nach den Bässen mit Klavierbegleitung versehen von A. Moffat. (2 Mk.)

Beginnt mit einem Largo amoroso, sehr weich und gebunden zu spielen und bringt dann ein spielfrohes, einfaches

Allegro im Adagio und ein Allegro spiritoso als Schlußsatz. Nicht gerade hervorragend. (ms.)

Antonio Vandini (?—1773). Einer der ausgezeichnetsten Violoncellisten des 18. Jahrhunderts, ein besonderer Freund Tartinis, mit dem er auch reiste. Sein Spiel soll wie ausdrucksvolles Sprechen geklungen haben.

2 Sonaten (G und F dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder. (1 Mk.)

Die Werke sind einfache Gebilde, musikalisch mäßig. (ms.)

Domenico dall'Oglio (1700—1764?). Berühmter Violoncellist aus Venedig. Wirkte länger in Petersburg.

Sonate (G dur) [Wien, Robitschek], herausgegeben und mit Klavierbegleitung nach dem bezifferten Basse versehen von Weidinger. (1.50 Mk.)

Besteht aus einem warm empfundenen Adagiosatze. (l.)

P. Pasqualini (Mitte des 18. Jahrh.), in London tätig als Violoncellist.

Sonate (A dur) [Mainz, Schott], herausgegeben und nach dem unbezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von J. de Swert (2 Mk.); — [London, Augener], desgl. von C. Schröder. (1 Mk.)

Ein ansprechendes, nicht eben bedeutendes Werk, das aber als Vertreter der damaligen Violoncellosatzweise bei den Italienern Beachtung verdient. (ms.)

Giovanni Battista San Martini (?—1772). Kapellmeister in Mailand.

Sonate (a moll) [Mainz, Schott], herausgegeben und nach dem unbezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von J. de Swert (2 Mk.); — [London, Augener], desgl. von C. Schröder. (1 Mk.)

Ein nicht gerade hervorragendes Werk. (ms.)

Giovanni Battista Grazioli (1750—1820), lebte in Venedig.

Sonate (F dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder. (1 Mk.)

Ein einfaches, gefälliges Werk in 3 Sätzen. (l.)

Francesco Guerini (um die Mitte des 18. Jahrh.), war Violinist erst im Haag, dann in London.

2 Sonaten (D und G dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder. (1 Mk.)

Es handelt sich um Werke, welche als „6 Solos op. 9" für das Violoncello geschrieben sind. Schöne, frische Sätze, anmutig und gefällig. (ms.)

Salvatore Lanzetti (um 1736), berühmter Virtuos.

Sonate (A dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder. (1 Mk.)

Einfaches, nicht eben hervorragendes, aber freundliches Werk in 3 Sätzen. (l.)

— — Sonate (G dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder. (1 Mk.)

Ebenfalls ziemlich einfach gehaltenes, dreisätziges Werk. (l.)

G. Pianelli (richtiger Piarelli) (Ende des 18. Jahrh.), Violoncellist in Paris.

2 Sonaten (D und F dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder. (2 Mk.)

Einfach gehaltene Werke. Im ersten ein zierlicher, rondoartiger Satz „La bagatella" und im zweiten ein sehr hübsches „alla francese". (ms.)

Gasparo Visconti (Anfang des 18. Jahrh.), Violinspieler, lebte hauptsächlich in London.

Sonate (A dur) [Berlin, Simrock], herausgegeben und nach dem Basse mit Klavierbegleitung versehen von A. Moffat. (2 Mk.)

Ein kräftiges, besonders in seinen beiden raschen Sätzen ansprechendes Werk. (ms.)

Balthasar Galuppi (1703—1785), hauptsächlich als Kapellmeister in St. Petersburg tätig, seinerzeit wegen seiner Opern hochgeschätzt.

Sonate (D dur) [London, Augener], herausgegeben und mit Klavierbegleitung nach dem bezifferten Basse versehen von C. Schröder. (1 Mk.)

Ein glänzendes, schwungvolles Werk in drei Bewegungen mit besonderen klanglichen Reizen. (s.)

Quirino Gasparino (gegen Ende des 18. Jahrh.), bekannt als Kapellmeister in Turin, hervorragender Violoncellist.

2 Sonaten (d moll und B dur) [London, Augener], herausgegeben und mit Klavierbegleitung nach dem bezifferten Basse versehen von C. Schröder. (2 Mk.)

Die Sonate in B dur enthält ein süß einschmeichelndes, graziöses Andante. Sonst nicht eben bedeutend. (s.)

Stefano Galeotti (1745 bis Ende des 18. Jahrh.). Hat vieles für Violoncello geschrieben.

Sonate (c moll) [Berlin, Simrock], herausgegeben und mit Klavierbegleitung nach dem Basse versehen von Moffat. (2 Mk.)

Würdevolle, ernste Sonate. Die Klavierstimme ist besonders gut ausgeführt. (ms.)

— — Sonate (d moll) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit einer Klavierstimme versehen von C. Schröder. (1 Mk.)

Eine schöne Larghetto-Einleitung in d moll, woran sich ein frischer D dur-Allegrosatz anschließt. Bei geschmackvollem Vortrage von guter Wirkung. (s.)

(Forts. folgt.)

Tschaikowskys Heim.*

(Ein Besuch seines Wohnhauses bei Klinn.)

I.

An einem schönen Sommermorgen begab ich mich auf die Eisenbahnstation der Nicolai-Bahn (Moskau—Petersburg), um ein lang gehegtes Vorhaben zur Ausführung zu bringen: das Haus Tschaikowskys bei Klinn (Kreisstadt des Gouvernements Moskau) zu besuchen. Gegen zwei Stunden dauerte die Fahrt. An beiden Seiten der Bahn zogen Waldesstrecken, lachende Wiesen, wogende Kornfelder. Hin und wieder zeigten sich im Grün der Landschaft ein Gutsgebäude, der Turm einer Dorfkirche, Villenbauten und fröhliche Gruppen der Sommerfrischler, die die Gegend belebten.

Diesen Weg ist also Tschaikowsky so oft gefahren! Was mag er gedacht und gefühlt haben? Welche Melodien haben ihn hier beschäftigt?

„Station Klinn!" tönte es an mein Ohr. Ich stieg aus und sah mich nach einem Fuhrmann um, der sich auch bald einfand. Es war ein gutmütig aussehender alter Mann mit einem braunen ehrlichen Gesicht. „Sie wünschen also das Haus unseres Gutsherrn zu besuchen," fragte er gefällig, „sehr gerne fahre ich Sie hin; das Haus kenne ich gar zu gut. Mit dem guten Herrn bin ich oft gefahren. Er hat mich gern gehabt, denn er hat mir immer mehr gegeben, als ich gefordert habe und noch ein Trinkgeld obendrein."

Wir waren eine Strecke gefahren, als der Alte sich wieder zu mir wandte: „Nun sind es schon viele Jahre, daß er tot ist, aber hier hat ihn noch keiner vergessen. Die Kinder lauerten ihm auf seinem Spaziergang auf; er hat sie mit Naschwerk und Silbermünzen beschenkt und war so freundlich und konnte so herzlich mit ihnen lachen und scherzen."

Schnell ging es jetzt weiter durch die Stadt. Viel war da nicht zu sehen: eine Reihe einfach aufgebauter Häuser, eintönig-grau, wovon nur wenige zweistöckig; der Marktplatz mit etlichen Läden und Bäckerbuden. Die Stadt liegt hoch, und hoch oben steht die Kathedrale mit ihrem mächtigen Glockenturm, den byzantischen Kuppeln. Stolz und sicher steht sie da, wie im Gefühl ihrer Herrschaft und Macht über die dunkeln Massen des Volkes tief unten. Am Fuße des Hügels windet sich die Sestra, mit ihrem Spiegelwasser durch das Grün der Bäume glitzernd. Weiterhin, so weit das Auge reicht, unabsehbare Feldereien, Wiesen, Waldesstreifen . . .

Als ich aus der Stadt herauskam, zeigte sich meinen Blicken ein rechts von der Chaussee sich hinziehender Park mit mächtigen schönen

---

* Diese Blätter sind geschrieben nach der Tschaikowskyschen Biographie von Modest Tschaikowsky, nach Erinnerungen an Tschaikowsky von Nicolai Kaschkin und nach eigenen Eindrücken und Erlebnissen.

Die Verfasserin.

Bäumen. Die Linden standen in voller Blüte und dufteten herrlich. Jetzt hielt der Wagen an der Pforte.

„Hier hat unser Herr gewohnt," ergänzte der Alte, „daß er herzensgut war, wissen wir hier alle; aber ist es auch wahr, daß er in der ganzen Welt bekannt ist, weil er so schöne Lieder auf Notenpapier geschrieben hat? Selbst der Zar hat seinen Liedern gelauscht und soll ihn kaiserlich dafür belohnt haben. So spricht man hierzulande und es mag wohl was Wahres daran sein, denn es kommen die Leute von nah und fern, um nur das Haus zu sehen, wo er gewohnt hat."

„Ja, er war groß, so groß, daß die Welt ihn nie vergessen wird!" konnte ich nicht umhin ihm zu antworten.

Wie ein Leuchten ging es über die braunen Züge des Alten. „Gott hab' ihn selig," lispelte er fromm und schlug das Zeichen des Kreuzes über Stirn und Brust.

Ich zog die Klingel. Gellendes Hundegebell erschallte, eilige Schritte kamen rasch näher, das Pförtchen wurde geöffnet und das freundliche Gesicht eines Dieners zeigte sich.

„Wünscht die Dame das Haus zu besichtigen?" fragte er gefällig, „stehe zu Ihren Diensten; treten Sie ein und erlauben Sie, daß ich die Schlüssel hole." Er entfernte sich.

Ich war in den Hof getreten. Da stand das Haus friedlich still von hohen Bäumen umringt, von Blumen umgeben. Es war ein einstöckiges Gebäude vom alten Schlage mit einer Veranda im Erdgeschoß. Tschaikowsky bewohnte den ersten Stock, unten hatte er nur sein Speisezimmer; die anderen Räume waren seinem Diener und dessen Familie überlassen. Ihm, dem treuen Diener, hatte Tschaikowsky das Haus vermacht. Späterhin wurde es von seinem Bruder Modest Tschaikowsky gekauft. Im Hause wird alles genau so erhalten, wie es Tschaikowsky am 7. Oktober 1893 verlassen hat.

Unter einem Baume war eine Bank angebracht, ich ließ mich darauf nieder. Ein heiliger Schauer überfiel mich: nun sollte ich dem näher treten, der meine Seele längst gefaßt, der meine Sinne so oft berauscht!

Doch bevor wir sein Haus betreten, werfen wir einen Blick in die Vergangenheit, um zu verstehen, warum Tschaikowsky hier seine Hütte aufgeschlagen, warum er Klinn für seinen Wohnort gewählt hatte. — —



Die Tschaikowsky-Straße in Klinn.

Im Jahre 1877 hatte Peter Iljitsch Tschaikowsky die Professur am Moskauer Konservatorium aufgegeben und war infolge seines angegriffenen Gemütszustandes ins Ausland gereist. Es war das Jahr seiner unglücklichen Heirat. Seinen Hausstand hatte er aufgelöst und er hielt sich meist in der Schweiz, in Italien, in Paris auf. Wenn er nach Rußland zurückkehrte, weilte er als gerngesehener Gast in den Familien seiner Verwandtschaft, die teils auf ihren Gütern, teils in Petersburg ansässig waren.

Den Sommer über verweilte er im Süden von Rußland auf dem Gute Brailowo, das Frau von Meck, seiner großmütigen Gönnerin und Freundin, gehörte, der Freundin seines Herzens, die er jedoch nie gesehen, deren Stimme er nie gehört hatte. Die Briefe, die in der von seinem Bruder Modest geschriebenen Biographie Tschaikowskys enthalten sind, geben uns Aufklärung über dies einzig aufzuweisende Verhältnis eines höheren Menschen, der sich einem Gleichdenkenden geistig genähert hatte. In seinen Briefen finden wir Herzensbekenntnisse, wir lernen den Komponisten als Mensch, Denker und Dichter kennen, schauen tief in sein Gemüt, und manches Geheimnis seiner Seele wird uns kund.

Nach sieben Jahren eines unruhigen Wanderlebens sehnt er sich nach einem Heim und so schreibt er an Frau von Meck:

„Moskau, 5. Januar 1885. Mein ganzes Streben ist jetzt darauf gerichtet, mir ein eigenes Heim zu gründen, durchaus nahe bei Moskau auf dem Lande. In dem endlosen Wanderleben finde ich keine Befriedigung mehr; koste es, was es wolle — ich will mein eigen Heim besitzen."

In der Nähe der Stadt Klinn steht das altherrschaftliche Gut Maidanowo mit schönen Parkanlagen an der Sestra. Dort war ein Haus zu vermieten, das Tschaikowsky im Februar des Jahres 1885 bezog. Von dieser Zeit an bewohnte er es oder vielmehr, um mit Nietzsche zu sprechen: er wird Einsiedler seiner Einsiedlerhöhle bei Klinn, dem Orte, dem er treu bleibt bis an sein Ende.

Er wechselte zweimal die Wohnung in Maidanowo, zog auch auf ein anderes Gut Frolowskoje, dessen Baulichkeiten den Stürmen und der Kälte des Winters sicherer zu widerstehen vermochten, bis er endlich ein Haus nahe bei Klinn ankaufte und dort seinen festen Sitz aufschlug. Hier entsprach alles seinen Forderungen: er genoß die Stille des Landlebens und hatte in der Nähe die Stadt mit Post- und Telegraphenbureau, mit Doktor und Apotheke, die Eisenbahnstation, die ihn mit der Außenwelt in Verbindung brachte. Besonders lieb war es ihm, daß er in der Nähe von Moskau blieb, wo er das Konservatorium und seine Freunde hatte, an denen er mit ganzer Seele hing.

Wir entnehmen aus einem Briefe von Tschaikowsky folgende Zeilen an Frau von Meck:

Maidanowo, 11. Oktober 1885.

„Was mich anbelangt, so lebt es sich herrlich in meinem äußerst angenehmen Hause, so herrlich, daß ich mir etliche Male des Tages wiederholen muß, daß es pessimistisch angelegte Naturen gibt, die die Möglichkeit des Glücks verwerfen. Ich könnte als lebendes Beispiel dazu dienen, diesen Ausspruch niederzureißen, denn ich fühle mich glücklich in meiner Einsamkeit, soweit ein Mensch glücklich sein kann. Ich habe meine Freiheit, mein Heim! Das hatte ich mir längst gewünscht. Das habe ich nun errungen. Nun bin ich glücklich! — Mehr wünschen und verlangen wäre Unvernunft, Undank!"

Peter Iljitsch hatte sich an sein früheres Haus, an seine ganze Einrichtung gewöhnt. Beim Wechsel der Wohnung mußte das Mobiliar und alles andere genau wieder in derselben Weise aufgestellt werden. Alles das besorgte sein treuer Diener Alexei Safronoff, denn Tschaikowsky selbst verstand nichts vom Hauswesen. Bücher und Musikalien waren das einzige, was er selbst als Gewinn heimbrachte! Seine sonstigen Einkäufe waren meistenteils nicht unter die glücklichen Unternehmungen zu rechnen.

Luxus und falschen Prunk litt er nicht und so freigebig er gegen andere war, so sparsam war er gegen sich selbst. Er freute sich jedoch wie ein Kind, daß er jetzt mit seinem eigenen Heim „sein Silberzeug", „seine Tischwäsche", „seinen Haushalt", „seinen Koch" usw. hatte. Die Freunde hörten ihn oft in dieser Weise sprechen, lächelten und freuten sich mit ihm über das Glück seiner Häuslichkeit. — Der Tag hatte seine festgestellte Ordnung, von der Tschaikowsky ungern abwich: er stand früh auf, trank um acht Uhr seinen Tee; dann ging er zu einer Beschäftigung über, die ihm Mühe machte; er schrieb Briefe, studierte Englisch, las in deutscher Sprache Spinoza, Schopenhauer, Otto Jahn (Mozart), wobei er oft zum Wörterbuch seine Zuflucht nehmen mußte. Später machte er dann einen Rundgang durch den Park, wie um sich die nötige Erbauung zu schaffen, und zurückgekehrt, setzte er sich sofort an seine Arbeit: er schrieb seine Tondichtungen und Melodien nieder. Niemand durfte ihn jetzt stören! Alexei, sein treuer Diener, war der einzige, dem es unter gegebenen Umständen erlaubt war, bei ihm einzutreten.

Um 1 Uhr wurde zu Mittag gespeist, wobei Tschaikowsky immer gern seinem Koch ein freundliches Wort zuschickte, daß ihm dies oder jenes gut geschmeckt hätte. Darauf machte er wieder einen Spaziergang von zwei Stunden bei jeglichem Wetter. Einsamkeit war ihm dabei erwünscht. Ganz seinen Gedanken hingegeben, in Träumereien verloren, verarbeitete er seine Melodien im Geiste. Hin und wieder zog er ein Notizbüchlein aus der Tasche, Noten und Skizzen aufzuschreiben, aus denen später ganze Welten von Tondichtungen entstanden. Zuweilen blieb er auch stehen, um den Flug eines Vogels zu verfolgen oder dem geschäftlichen Treiben der Ameisen zuzusehen.

Um 4 Uhr trank er rasch seinen Tee, dann zog er sich zurück, um weiter an seiner Musik zu arbeiten, bis nahe vor 8 Uhr, wo das Abendessen aufgetischt wurde. Am Abend spielte er Klavier, sah Partituren durch, nahm eine leichte Lektüre vor und schloß den Tag mit einigen Zeilen, die er in sein Tagebuch eintrug. (Tschaikowsky hat leider seine Tagebücher vernichtet, nur einiges davon ist erhalten.) Wenn er seine Freunde zum Besuch hatte, machte er gern ein kleines Kartenspielchen. Es wurde auch vierhändig gespielt, laut vorgelesen. Als Wirt war er von einer bezaubernden Liebenswürdigkeit und Herzlichkeit, wenn der Besuch ihm willkommen war, sonst verstimmt und in sich gekehrt. Seine Freunde kannten ihn darin nur zu genau und warteten geduldig, bis eine Einladung aus Klinn eintraf. Sie

wußten aber dann, was das zu bedeuten hatte: Tschaikowsky war mit einer Arbeit fertig geworden, mußte Pause machen, sich erholen. Dann kamen sie gefahren zu drei, zu vier und noch mehr an der Zahl. Da ging es dann lustig her in der „Einsiedlerhöhle" bei Klinn! Es wurde gespielt, gesungen, gezecht und viel geplaudert. Und die Freunde, noch berauscht von dem „Trunkenen Liede", das sie mit dem Einsiedler gesungen hatten, kehrten noch am selben Abend in die laute tölpelhaft unruhige Stadt Moskau zurück. Das Bild seiner Häuslichkeit wäre lückenlos, wollten wir nicht Tschaikowskys Liebe zu Kindern gedenken. Er sah gern das kleine muntere Volk um sich, konnte mit ihnen scherzen und lachen, und beschenkte sie reich mit Naschwerk. Seine Sorgfalt um die Kleinen war rührend. – Tschaikowsky verließ nur ungern sein Heim, aber er mußte dem Rufe der Welt nachgeben. Seine Reisen nach Amerika, England, nach allen Weltgegenden hin fallen in diese Zeit. Wenn er dann zurückkehrte, fühlte er noch tiefer das Glück seines Heims. Die etwas eintönige Landschaft des Landes wird seinem Herzen Trost und Bedürfnis, der russische Winter sein Entzücken.

So schreibt er an Frau von Meck am 23. Januar 1886:

„Ich schreibe Ihnen unter dem Eindruck eines Ganges in die Umgebung von Maidanowo. Seit vielen Tagen hatten wir Schneegestöber und kalten Wind. Es war so arg, daß ich mich nicht herauswagte. Heute endlich wurde es klar; wir hatten den schönsten Wintertag mit blendend glitzerndem Sonnenlicht, dessen Schönheit viele die Blumen des ewigen Sommers des Südens vergessen machte. Ich war zu Tränen gerührt! Der Gang hatte köstlich auf meine Seele eingewirkt!" — Das kindlich reine Gemüt Tschaikowskys war stark empfänglich für Naturschönheiten. Er liebte leidenschaftlich das weiße Schneeglöckchen und er geriet in tiefe Rührung, wenn er im Frühjahr durch den Wald wanderte, kleine Blümlein pflückte und sie zum Strauße band. Vor seinem Hause stand auch ein großes Meer von Blumen. Lassen wir ihn selbst in einem Briefe (30. Juni 1890) an Frau von Meck sprechen:

„Ich erinnere mich kaum eines so schönen Sommers. Meine Blumen gedeihen prachtvoll in unglaublicher Fülle. Ich fühle, ich werde leidenschaftlicher Gärtner und tröste mich mit dem Gedanken, daß, wenn im Alter mein musikalisch-schöpferisches Vermögen mir ausgeht, ich dann Gärtner werden kann."

In den letzten Jahren seines Lebens liebt er die eintönige Landschaft seines Landes immer stärker. Der Meister schreibt an seinen Bruder am 19. Juni 1893:

„Es ist ganz eigen, daß die mächtigen Naturschönheiten Tirols, wo ich jetzt etliche Wochen bei der Menter verbracht habe, mir ur Hälfte nicht das Vergnügen gewährten, das ich empfand, als ich urch die endlosen Steppen zur Eisenbahnstation fuhr. Nein, nun ist es gewiß, die Naturschönheiten meines Landes werden meinem Herzen lieber und teurer, als alles, was das ganze Europa mir bieten kann." — Mit der Anhänglichkeit zu seinem Heim wächst auch die engere Fühlung mit dem Leben seines Landes, seiner Nation; er setzt es sich zum Ziele, nicht allein die Musik, sondern jedes gute Werk in seinem Vaterlande zu fördern. Den angehenden jungen Künstlern ist er ein Wegweiser, wohlwollender Ratgeber, seinen Freunden immer der Schenkende, der Mildtätige, der Gütige. Das Volk mit seinen Leiden und seiner Armut gewinnt sein Herz; er unterstützt Schulen (eine Schule bei Klinn ist mit seinen Mitteln eröffnet) und jeder, der Hilfe suchte, fand bei ihm Trost und Erquickung. — —



Tschaikowskys Wohnzimmer.



Tschaikowskys Wohnhaus bei der Stadt Klinn.

II.

Ein Gerassel der Schlüssel, das Zurückschieben des Riegels und die Tür war geöffnet . . .

Wir waren durch ein geräumiges, halbdunkles Vorzimmer nun eine Treppe hinaufgegangen. Oben angelangt, tritt man in das ehemalige Vorzimmer. Hohe Glasschränke stehen jetzt dort, in denen alles aufbewahrt wird, was an den teuren Toten erinnert: Geschenke und Darbietungen von verschiedenen Ländern und Städten in Gold und Silber; Kelche, Vasen, sein Dirigentenstab, Kränze, Albums, Mappen mit Adressen, sein Hut, sein Spazierstock usw. An den Wänden entlang Schleifen mit Inschriften, die ihn zur letzten Ruhestätte begleitet hatten. Auch seine Totenmaske ist an einer Wand über einem alten Wirth-Flügel angebracht, an dem er die ersten Studien im Klavierspiele gemacht hatte. Von hier kommt man in ein tiefes, geräumiges Zimmer von drei Fenstern, das ihm als Wohn- und Empfangzimmer diente. (Siehe die Abbildung.) Auch hier kein Luxus und Prunk. Das Mobiliar einfach, an den Wänden Familienporträts, Künstlerabbildungen, auf den Tischen Albums, Musikalien, Photographien . . . Mitten im Raum steht der Flügel — einsam, still! An den Wänden stehen Schränke mit einem Reichtum von Büchern und Musikalien, daß man staunen muß, wieviel der Mann geistig gearbeitet hat. Auf den Einbänden der Bücher lesen wir Namen, vor denen wir ehrerbietig stehen bleiben: deutsche Namen, französische, englische, italienische. Die Bücher scheinen viel in seiner Hand gewesen zu sein, von vielen ist der Einband losgelöst, der Deckel abgenutzt. Ich nahm eines in die Hand, es war Mozarts Leben von Otto Jahn, das Buch, wovon er so oft in seinen Briefen an Frau von Meck spricht. Daneben lag ein altes, stark verbrauchtes Buch. „Der Herr hat aus diesem Buche alle Morgen gelesen," erklärte der Diener, „es war das erste, was er zur Hand nahm." Es war die Bibel.

Im selben Schrank unten steht eine Reihe von Musikalien in Prachtausgabe: „Wolfgang Amadeus Mozarts Werke" stand in Gold auf rotem Einband gedruckt, ein Geschenk seines Freundes Jürgenson. Tschaikowsky war 1888 mit dem Ausarbeiten seines „Hamlet" beschäftigt und schrieb auch die Musik zum „Dornröschen". Den ganzen Dezember hindurch hatte er kaum das Haus verlassen, niemand von seinen Freunden gesehen. Jürgenson (gestorben 20. Dezember 1905), Inhaber der großen Musikalien-Handlung in Moskau und Verleger, kannte die Vorliebe Tschaikowskys für den geschmückten Baum am Weihnachtsabende. Er beauftragte den getreuen Alexei, einen Baum für seinen Herrn ganz im geheimen zu schmücken und die Mozart-Prachtausgabe als Geschenk darunter zu legen. Die Ueberraschung war vollkommen gelungen, wie wir aus folgendem Briefe an Jürgenson entnehmen können.

„Teurer Freund, zuviel hätte ich Dir zu sagen, unmöglich es hier auf dem Papier alles niederzuschreiben! Infolgedessen begnüge

ich mich damit, Dir mein Entzücken auszudrücken für das schönste, prachtvollste, wundervolle Geschenk, das ich je hoffen durfte zu erhalten. Alexei hat alles eingerichtet, wie es von Dir vorgeschrieben war, d. h. ganz im geheimen hat er den Baum geschmückt und unter dem Weihnachtsbaum lag mein Abgott, mein Idol, vergegenwärtigt durch alle seine göttlichen Werke. Ich habe mich wie ein Kind darüber gefreut! Dank! Dank! Dank!"

Wie in ein Heiligtum tritt man in das nächste Gemach, sein Schlafzimmer ein, wo er gearbeitet hat. Es ist tief und breit mit drei Fenstern zum Hofe hin. Rechts Toilettengegenstände, links das Bett, über dem an der Wand ein Gemälde in Oel in goldenem Rahmen mit der Inschrift „Melancolie" angebracht ist. Es stellt eine düstere Nacht vor mit bewölktem Himmel, mit schwachem Mondlicht. Ein stimmungsvolles Bild voll Trauer und Einsamkeit. Tschaikowsky hatte es gern; es erweckte in ihm das Gefühl von Wehmut und Dankbarkeit. Es war folgenderweise in seine Hände gelangt:

In Berlin wurde in einem Konzert seine „Serenade Melancolique" für Violine gespielt. Am darauffolgenden Tage hörte Tschaikowsky ein schüchternes Klopfen an seiner Türe und auf sein „Herein" trat eine bescheiden aussehende Dame ein, auf deren bleichen Zügen Kummer und Schmerz gezeichnet waren.

„Gestern hörte ich Ihre ‚Serenade Melancolique', stammelte sie mit bebender Stimme, „nehmen Sie meine ‚Melancolie', ich habe sonst nichts, womit ich Ihnen für Ihre Musik danken kann."

Sie reichte ihm die Rolle, die sie in der Hand hielt. Tschaikowsky schien betroffen, aber die Fremde sah ihn so bittend mit Tränen in den Augen an, daß er die Papierrolle nahm. Kaum war es getan, so war auch die Fremde verschwunden.

Tschaikowsky war ihr nachgefolgt — sie war jedoch nicht mehr zu finden! Das Bild war ihm liebgeworden, er nahm es mit nach Klinn.

Auch in seinem Schlafgemach stehen Schränke voll Bücher, Tische voll Partituren. In der Ecke links am Fenster sieht man einen einfachen Tisch aus weißem Holz mit einem Sessel aus Holz daneben: Hier hat Tschaikowsky gearbeitet, hier entstanden die Melodien, die der Welt Offenbarung waren! Ein bescheidenes Tintenfäßchen mit einem Deckel aus Metall steht noch da. Die Tinte ist längst vertrocknet; schwarzer Staub hat sich auf den Boden gelegt. Eine Mappe liegt auf dem Tisch, darin die Partitur der VI. Symphonie. „Pathétique" hat er selbst mit großen Buchstaben eingetragen, sein letztes, großes Werk! Er verließ sein Heim, um es zu hören. Der 7. Oktober 1893 war der letzte Tag, den er in seinem lieben Heim verbrachte. Der Violoncellist Brandukoff und der jüngere Cellist Pawlowsky waren bei ihm zu Besuch. Er fühlte sich vollkommen gesund; die Erwartung der ersten Aufführung seiner „Pathétique" hatte eine gehobene Stimmung bei ihm hervorgerufen. Alle drei reisten am Abend desselben Tages nach Moskau ab, wo Tschaikowsky manchen musikalischen Genuß und mehrfaches freudiges Begegnen mit seinen Freunden hatte. Am 9. Oktober reiste er nach Petersburg weiter, wo der grausam-unerbittliche Würgengel Cholera sein Opfer erwartete und es mit schrecklicher Hand faßte ...

Ein trüber Oktobermorgen. Kalter Nebel liegt auf den Straßen von Petersburg. Der Himmel grau. Die hohen Massen der Häuser ragen dunkel hervor. Eine unabsehbare Menschenmenge steht lautlos da. Kein Wagengerassel stört die Stille. ... Da in der Ferne zeigt sich der Zug: Blumen, Kränze umfassen den Sarg, andere werden ihm nachgetragen oder folgen ihm auf hohen Wagen. Der Zug bewegt sich langsam zur Kasankathedrale am Newsky. Man hat Mühe sich durchzudrängen. ... Da auf den Stufen, nahe bei den Pfeilern steht die Gruppe seiner Moskauer Freunde. ... Nur wenige von den Anwesenden können sich in die Kirche hineindrängen. Der Gottesdienst ist feierlich. Die Sänger der Hofkapelle und der kaiserlichen Oper singen den Kirchengesang von Tschaikowsky.

Tot und kalt liegt er im Sarge, von Blumen umringt, und dennoch hat man das Gefühl, daß er lebt: sein Wort hören wir, er spricht zu uns mit den Melodien seiner reichen Harmoniewelt.

Der letzte Akkord ist verklungen! Die Geistlichkeit geht dem Tore entgegen, der Sarg wird nachgetragen, auf den Wagen gestellt und weiter bewegt sich der Zug zum Gottesacker des Newsky-Klosters. Aller Augen sind auf den engen Schrein gerichtet, der die Hülle des teuren Verschiedenen trägt, alle Herzen sind voll Trauer, die Augen voll Tränen. Erschütternd wirken die Töne des Trauermarsches, der von der kaiserlichen Militär-Kapelle gespielt wird ...

Der Oktobertag ist kurz. Im Halbdunkel erreicht man den Gottesacker. „Ewiges Andenken dem Toten",* hört man als letzten Ausruf der Geistlichkeit. „Ewiges Andenken dem Toten!" sprechen die Nahestehenden ihnen nach. „Ewiges Andenken dem Toten!" wird auch von der unabsehbaren Menschenmenge laut wiederholt.

Bald deckt ein frischer Hügel den Sarg da tief in der Gruft!

* * *

Das Bild, das ich in Petersburg erlebt und gesehen, hatte sich vor meinen Augen im Geiste abgespielt, als ich am weißen, hölzernen Tischchen saß, an dem er so oft geweilt, fern von der Alltagswelt im Reiche seiner Harmonie verloren.

* „Ewiges Andenken dem Toten" ist der letzte Ausruf der Geistlichkeit bei einer Leichenfeier, festgestellt durch den Ritus der orthodoxen Kirche.

„Ewiges Andenken dem Toten," sprach ich leise vor mich hin und stand auf. Bald darauf verließ ich das Haus.

Es war Abend geworden, als der Zug mich immer näher der Stadt Moskau zuführte. Der Besuch des Hauses Tschaikowskys hatte mich tief ergriffen. Die Fahrt von beinahe zwei Stunden bot mir Zeit mich zu fassen, meiner Gefühle Herr zu werden. Doch mußte ich mir gestehen, daß es nicht Trübsal, nicht Schmerz war, das mein Herz erfüllte! Tiefe Wehmut, Rührung war es, es war die Versöhnung mit dem Unvermeidlichen, die ich gefunden, der Gräber-Tränen-Trost, die Last der Ewigkeit Ich hatte ihn näher geschaut, die Flügel seines Genius waren nahe an mir vorbeigestreift — und Vollkommenes lehrt hoffen!

Moskau. **Ellen von Tideböhl.**

Beiträge zur musikalischen Kritik.

(Der neueste „Fall Strauß".)

Es war vorauszusehen, daß eine Kritik der Kritik à la Friedrich Brandes nicht klanglos vorübergehen würde. Man braucht eben doch bloß mal wieder einen solchen Herrn festzunageln, um den länger angesammelten Zorn gleich einem reinigenden Gewitter zur Entladung zu bringen. Herrn Brandes in Dresden werden in letzter Zeit die Ohren geklungen haben! Aber nicht seiner Person gelten in erster Linie unsere Proteste, sondern vor allem einer Kritik, wie sie in der von Brandes beliebten Art geradezu „idealen" Ausdruck findet. Aus diesem einen Grunde schon müssen wir denn auch den in mehr als einer Zuschrift an uns ausgesprochenen oder angedeuteten Vorwurf, wir hätten die „Kritik" des Herrn Brandes doch zu ernst genommen, zurückweisen; weiter aber handelt es sich hier (wie schon in dem Artikel in Nr. 12 bemerkt) um einen Mann, der als Dirigent des „Dresdner Lehrergesangvereins" eine öffentliche Stellung im musikalischen Leben einnimmt; und endlich sind die „Signale für die musikalische Welt" und die „Frankfurter Zeitung" Blätter, die auch im Auslande gelesen werden. Uns in Deutschland ist der Elephantentritt unserer Kritik ja freilich nichts Neues mehr. Aber wenn die Brüsseler Blätter einstimmig nach der ersten französischen „Salome-Aufführung" Strauß als den größten Komponisten unserer Zeit feiern, wenn französische Fachzeitschriften schon lange vor der Pariser Aufführung eingehende Vorbesprechungen des Werkes bringen, wenn in Paris ein großes Strauß-Fest zu Ehren des Deutschen Strauß geplant war, dann könnte es doch sonderbar erscheinen, wenn ein Dresdner Professor seine üblen Expektorationen in Blättern, die sich eines Ansehens zu erfreuen haben, von sich gäbe, ohne daß eine einzige Stimme zur Verteidigung eines verdächtigten Künstlers im eigenen Lande laut würde. Nein, das wäre eine Blamage der deutschen Kritik dem Auslande gegenüber. Politisch Ding ist gewiß ein kluges Ding, und wenn so manches in der Welt unwidersprochen bleibt, so geschieht es eben „aus Politik", um nicht noch obendrein „Reklame zu machen". Aber es gibt auch Fälle, wo es einem heiß wird, wo man anfängt zu zittern, und dann ist's Zeit, dreinzuschlagen! — Strauß kommt schließlich durch Ausnützung seiner oft hingeworfenen Worte, seiner „lustigen Streiche" tatsächlich in ein falsches Licht; seine persönliche „Eulenspiegelnatur" wird auf das Künstlerische übertragen. Wenn er z. B. in Prag den Musikern in der Salome-Probe zuruft: „Gehn's in die ‚Menagerie', da könn's lernen, wie man diese Musik spielt," so gibt es in Deutschland wirklich Kritiker, die mit Emphase ausrufen: „Ja ist denn das Orchester eine Menagerie?" So zu lesen im ersten Heft der neuen Langenschen Zeitschrift „März", einer großen modernen Zeitschrift, die nun die allerschönste und beste sein will, die es gibt. Ihr pseudonymer Musikkritiker hatte ein begründetes Recht, seinen Namen nicht der Oeffentlichkeit preiszugeben. Richard Strauß aber sollte daraus entnehmen, daß man gewisse Zeitgenossen nicht überschätzen darf, und sollte etwas vorsichtiger sein. Schade wäre es freilich auf der andern Seite, wenn uns so köstliche Bemerkungen aus seinem Munde wie die über seinen „Taillefer" beim Heidelberger Musikfest künftig verloren gehen sollten. — —

Selbstverständlich haben uns ein Marsop, Siegmund v. Hausegger, Walter Niemann bedingungslos zugestimmt. Dr. Niemann meint: „Ist Richard Strauß ein musikalischer Handwerksmeister, der musikalische Ohrfeigen austeilt, ein Eulenspiegel der modernen Musik, ein Spaßvogel, der Geld verdienen will und nicht ernst genommen werden darf, ein Otto Reutter der Musik, ist Mahler ein gar ernsthafter Komödiant, Reger als Lyriker ein Ueberwolf mit dem Schein eigener Schöpferkraft, so ist Herr Friedrich Brandes der größte Ueberkritiker der Gegenwart, von der er sich's dann auch gefallen lassen muß, daß ihn als solchen eben auch kein Mensch — ernst nimmt." Wenn aber auch unser bedeutendster Brahms-Dirigent, Generalmusikdirektor Fritz Steinbach in Köln, den wohl niemand als Straußomanen bezeichnen wird, gegen die Brandessche Polemik öffentlich das Wort nimmt, so zeigt dies, daß es sich hier nicht etwa bloß um einen Einzelfall Strauß-Brandes handelt. Fritz Steinbach bemerkt in seiner Zuschrift u. a.: „Wie können deutsche Musiker so über einen ihrer ‚Großen' schreiben? Selbst wenn man Strauß nicht überall blindlings folgen kann, sollte man doch vor deutscher Kunst, vor

Kunst überhaupt so viel Ehrfurcht haben, um über Meister nicht in diesem Ton zu sprechen.“ — Uns können ja nun hier an dieser Stelle nur die Zuschriften interessieren, die den Fall von allgemeinem Gesichtspunkte aus betrachten. So fragt der Redakteur der „Deutschen Musiker-Zeitung“, Hans F. Schaub: „Wer soll kritisieren?“ und bemerkt: „Es könnten also die nahezu unglaublichen Ausführungen des Dresdner Professors doch noch ein Gutes im Gefolge haben, nämlich eine Auseinandersetzung darüber, wer kritisieren sollte und wem dies fürder durch ein Veto der Oeffentlichkeit zu untersagen wäre. Obgleich ich mich nun in einem Proteste gegen Brandes („Deutsche Musiker-Zeitung“ Nr. 11) mit dem verehrten Redakteur dieser Zeitschrift traf und es mich innig freute, die kernige Polemik der ‚Neuen Musik-Zeitung‘ zu Gesicht zu erhalten, so muß ich doch sagen, daß ich es nachgerade bereue, gegen diese Blüte des kritischen Dilettantismus zu Felde gezogen zu sein. Sie war es kaum wert, und der gute Zweck — (nämlich, daß die in Mitleidenschaft gezogenen Organe künftighin derartig krassem Unfug ihre Spalten verschließen) — wird wohl schon durch die Unmenge von privaten Zuschriften erreicht worden sein, ehe wir diesem ‚Kritiker‘ das Licht der weitesten Oeffentlichkeit schenkten. Schalten wir ihn ergo ganz aus; jeder weitere Versuch, das psychologische Rätsel, das er darstellt, zu lösen, wäre zu viel Ehre für einen Mann, der den großen Komponisten Richard Strauß herabziehen wollte. Wollen wir also über moderne Musikkritik sprechen, dann werden wir dabei sein, — über Herrn Brandes aber — bitte: nein. Im übrigen wollen sich auch besser eingenistete Kritiker der Reaktionsclique als der obige Herr von dem Feuersnot-Sprüchlein belehren lassen, welches da heißt:

Den bösen Feind, den treibt ihr nit aus,
Der steht euch stets aufs neue zum Strauß!

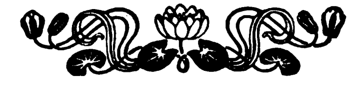
Ergo, Herr Professor: silentium! — Denn: sie bewegt sich doch! Und Sie könnten unter die Räder des Phöbus-Wagens kommen!“

Als Beweis dafür, daß selbst Gegner der neueren Entwicklung Straußens in diesem Falle für ihn eintreten, entnehmen wir einer Zuschrift von Dr. Rudolf Louis in München folgendes: „Gerade weil ich im Laufe der letzten Jahre mehrfach genötigt war, in scharfer, doch — wie ich hoffe — stets sachlicher Weise meiner Ueberzeugung Ausdruck zu geben, daß Richard Strauß von seinen blinden Verehrern und Anhängern überschätzt werde, weil ich nicht zu den Gefolgsleuten der Straußischen Muse gehöre, gerade deshalb kann ich nicht umhin, mich auch vor der Oeffentlichkeit laut und ohne Einschränkung dem Proteste anzuschließen, der Einspruch erhebt gegen die von Professor Brandes beliebte Herabzerrung künstlerischer Kritik auf das Niveau persönlicher Verdächtigungen. Denn das ist das Unerhörte an dessen Auslassung, daß sie jenes verwerflichste aller Kampfmittel anwendet: den moralisch schlecht zu machen, dessen künstlerische Bedeutung durchaus abzuleugnen selbst dem verbittertsten Gegner unmöglich ist. Einen Mann wie Richard Strauß, der sich zeit seines Lebens immer und überall als ein „anständiger Kerl“ erwiesen hat, wenn er es auch manchmal liebt, in leicht erkennbarer Selbstironie sich schlechter zu machen, als er ist, einen Mann, der, abgesehen von seinen künstlerischen Leistungen schon allein durch den Anteil, den er an der Begründung der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer“ genommen, das allergrößte Verdienst um das soziale und wirtschaftliche Wohl seiner Berufsgenossen sich erworben hat, einen solchen Mann zu charakterisieren als „einen Spaßmacher, der Geld verdienen will“, und diese Schmähung ohne den geringsten Versuch eines Beweises in die Welt gehen zu lassen, das ist allerdings ein starkes Stück; und daß so etwas geschehen konnte und daß weiterhin Blätter vom Rang und der Bedeutung des „Kunstwart“ derartiges ohne jeglichen Kommentar abzudrucken sich bereit fanden, das ist auch „ein Zeichen unserer Zeit“, und vielleicht ein sprechenderes als die Tatsache, daß es heutzutage Leute gibt, die Richard Strauß ernst nehmen.“

Auf weitere Erörterungen müssen wir leider verzichten.* Zum Schluß nur noch eine Probe aus einer Brandesschen Kritik, die uns von einem Dresdner Künstler zur Verfügung gestellt wird. Dort heißt es über „Tod und Verklärung“: „Der Formalismus dieser geschickten Epigonenmusik wird heute schon allgemein erkannt. (Dies „allgemein“ ist ja wieder die Fälschung! Red.) Nicht den geringsten Widerspruch forderte die Anhäufung der Tonmassen mehr heraus, und der kurze freundliche Beifall entsprach durchaus der fleißigen Arbeit, die ein Muster von Kapellmeistermusik genannt werden kann. Ein Verdienst unserer Konzertleitung ist es, das Publikum seit Jahren an den größten Kraftaufwand des Orchesters derart gewöhnt zu haben, daß es sich durch nichts dergleichen mehr verblüffen läßt.“

Professor Brandes gehört also offenbar zu denen, die den Teufel mit Beelzebub austreiben. Siehe auch die Begründung seiner Aufführung des Bardengesangs in Dresden! Straußens Musik — Kapellmeistermusik?! Nun aber wirklich Schluß.

* Eine an den Fall Strauß-Brandes anknüpfende Erörterung, die wir nicht zuletzt denen empfehlen, deren zweites Wort „der Techniker“ Strauß ist, finden unsere Leser in nächster Nummer.



Unsere Künstler.

Wilhelm Backhaus.

(Porträt siehe S. 309.)

Unter den Klavierspielern des modernen Konzertsaals ist Wilhelm Backhaus wohl der jüngste, der sich bereits einen hochgeachteten Namen gemacht hat. Der Sieger im letzten Wettkampf um den Rubinsteinpreis hat das Urteil des strengen musikalischen Areopags heute schon voll bestätigt und wo er sich hören läßt, findet er nicht bloß außerordentlichen Beifall beim Publikum und freudige Anerkennung der Kritik, sondern er gehört, z. B. in Stuttgart, auch zu den wenigen Glücklichen, die nicht vor leeren Bänken spielen. Aus dem Leben des 23jährigen Pianisten seien folgende Daten kurz mitgeteilt:

Wilhelm Backhaus wurde am 26. März 1884 zu Leipzig geboren. Die außerordentlichen musikalischen und geistigen Fähigkeiten des Kindes traten frühzeitig zutage. Als Büblein von 4 Jahren klimperte er schon auf einem miserablen Klavierchen, dessen Kaufpreis 50 Pfennig betragen hatte. Noch bevor er in die Schule kam, konnte er rechnen, schreiben und lesen. Lesen hatte er übrigens aus Bilderbüchern ohne jede fremde Hilfe gelernt. Mit zehn Jahren trat er in das Konservatorium seiner Vaterstadt ein, wo er in Aloys Reckendorf einen ausgezeichneten Lehrer fand, der das staunenswerte pianistische Talent des Knaben mit solchem Erfolge förderte, daß der kleine Backhaus in verschiedenen Konzerten die Lorbeeren eines Wunderkindes pflücken konnte. Eine gütige Fügung war es, die den hochbegabten Knaben, der in engen Verhältnissen so fröhlich und frisch heranwuchs, vor dem Schicksal der meisten Wunderkinder bewahrte. Sein Talent erhielt eine geregelte und systematische Erziehung. So ausgerüstet, ein Partiturleser, der manchen alten Kapellmeister beschämt, ging Wilhelm Backhaus nach Frankfurt a. M. zu Eugen d’Albert, um von diesem Meister die höheren pianistischen Weihen zu empfangen. Von dem Fleiß und dem Können des jungen Backhaus kann man sich einen Begriff machen, wenn man erfährt, daß er über 300 Werke, darunter neun große Klavierkonzerte auswendig spielt, und von seiner musikalischen Begabung bekommt der Respekt, der ihn Bachsche Fugen nach jeder beliebigen Tonart transponieren hört.

Auf die Lehrjahre bei d’Albert folgten die Wanderjahre, die den Sechzehnjährigen zuerst nach England führten. Durch drei große Konzertreisen führte sich Backhaus in England glänzend ein; bis nach Deutschland drang sein Ruf, die Gewandhaus-Konzerte öffneten ihm hier zuerst die Pforten. Unter Arthur Nikisch spielte er das G dur-Konzert von Beethoven. Allgemein bekannt wurde Backhaus in seinem Vaterlande jedoch erst nach seinem glänzenden Erfolg beim Rubinsteinpreis; die Ueberlegenheit, mit der er den Sieg über 36 aus aller Herren Länder herbeigeströmte Pianisten davontrug, war geradezu verblüffend. In der „Kölnischen Zeitung“ vom 7. September 1906 lesen wir über den interessanten Wettkampf: „Wilhelm Backhaus betritt das Podium! Er ist allen Preisrichtern und Hörern ein Fremder. Es war interessant genug, zu beobachten, wie sein in Deutschland und England vielgerühmtes Spiel auf diese wahrhaft weltbürgerliche Gemeinde wirken würde. Er wagte es, vor seinem Spiel ein wenig zu präludieren. Unerhört! Ein Preisbewerber mit den Allüren eines siegessicheren Virtuosen! Darum lächelten sich auch die Orchestermusiker nicht wenig zu! Nun, er packte zuerst die Preisrichter, dann die Musiker und schließlich das Publikum.“

Die uns vorliegenden deutschen und ausländischen Rezensionen sind voller Lob über das Spiel des jungen Pianisten. Richard Strauß, dessen Burleske Backhaus in London „zu seiner größten Bewunderung“ gespielt hat, nennt ihn einen Künstler von glänzenden Eigenschaften: eminent musikalisch, im Besitz einer unfehlbaren Technik. Und Auer ruft nach seinem Klavierabend in Paris aus: „Verzeih mir der Herr die Sünde, aber das ist wahrhaftig ein Rubinstein redivivus“. Uebrigens erinnert auch die äußere Erscheinung lebhaft an den Gewaltigen: ein breiter, mächtiger Kopf, von reichem Haarwuchs umrahmt, ein paar ernste, lebhafte Augen, eine etwas gestülpte Nase und ein weicher, dabei energischer Mund, der aber nur das Notwendigste sprechen zu wollen scheint. Wir nun haben mit der Veröffentlichung einer biographisch-kritischen Skizze über den „Preisgekrönten“ aus Gründen, die man verstehen kann, gewartet, bis wir ihn selber in Stuttgart zweimal gehört haben. Und wir können den voraufgegangenen Ruf diesmal mit bestem Gewissen bestätigen. Daß Wilhelm Backhaus, mit hohem Maßstabe gemessen, geistig heute noch nicht in allem die technische Stufe seiner Künstlerschaft erreicht hat, ist bei seiner Jugend so selbstverständlich, daß es nicht erst erwähnt zu werden brauchte. Aber man hat beim Spiele von Backhaus den entscheidenden Eindruck der außergewöhnlichen Begabung, des echten, angeborenen Klaviertalents. Wie das kolossale Gedächtnis (siehe oben die Zahl seiner Repertoirestücke) von den Qualitäten seiner rein musikalischen Fähigkeiten ein untrügliches Zeugnis gibt, so läßt uns anderseits die verblüffende Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit seiner Technik, die mit einer gewissen Nonchalance die schwierigsten Hindernisse nimmt, die volle Ueberzeugung gewinnen, daß hier von den vielen Berufenen wieder mal ein Auserwählter vor uns steht. Es gibt eben eine „Technik“, die, wie beim Komponisten, so beim Virtuosen nimmermehr erlernt

werden kann, die vielmehr ein Zeichen höherer ursprünglicher Veranlagung ist und ein Beweis für echte Künstlerschaft. Und deshalb dürfen wir im Falle Backhaus die Entwicklung des Jünglings zum reifen Mann mit hochgespannten Erwartungen verfolgen. Daß Herr Backhaus auch heute schon eine große Zahl von Tonwerken nach jeder Richtung hin vollkommen spielt, ist bei seinen Qualitäten fast ebenso selbstverständlich wie vorher unsere Bemerkung, er bleibe den bedeutendsten Offenbarungen unserer Größten hier und da noch etwas schuldig. Sein Spiel ist aber so durch und durch musikalisch, sein Können so hervorragend und sicher, seine klangliche Gestaltungskraft bereits so entwickelt, daß kein Zweifel an seiner Stellung unter den Pianisten aufkommen kann. Persönlich ist Herr Backhaus von liebenswürdiger Bescheidenheit, die für ihn sogleich Sympathien erweckt, um so mehr, als sie sich im rechten Verhältnis mit einem schönen Selbstbewußtsein paart. Und dazu ist dieser junge Künstler auch voll berechtigt!

K.



Frankfurt a. M. Obgleich unsere diesjährige Wintersaison gegenüber der vorigen eine bemerkenswerte Zunahme an musikalischen Veranstaltungen, insbesondere an kleineren Konzerten, aufzuweisen hat, entbehrt die Musikpflege in Frankfurt doch mehr als je der Einheitlichkeit und Konzentriertheit. Die großen Konzerte unserer Museumsgesellschaft, insbesondere die Sonntagskonzerte leiden empfindlich unter dem Interregnum, auf das sie bei nun ständig wechselnden Dirigenten angewiesen sind. Nicht nur die Leistungen selbst fallen recht verschiedenartig aus — und selbst das beste Orchester ist schließlich nicht aus nur einheitlichen Elementen zusammengesetzt —, sondern auch die Programmaufstellung leidet Not, und dem an sich so reichen und vielseitigen Repertoire unseres ersten Konzertinstituts müssen unter der Ungunst äußerer Umstände natürlich öfters engere Grenzen gezogen werden. Es ist schade, wenn man z. B. mit Beethoven, der nun auf 9 Programmen mit 6 Symphonien und den beliebtesten Ouvertüren, am meisten in Sonntagskonzerten, vertreten war, schier übersättigt wird! Bach, Wagner, Liszt und Bruckner fehlen dagegen fast ganz. Die von Hausegger nicht allzuviel gepflegten Ausländer fangen dagegen wieder an mehr bevorzugt zu werden. Uraufführungen konnten wir natürlich gar keine haben, an Novitäten gab es auch wenig. Regers Serenade stand (als der Bericht geschrieben wurde) noch bevor, Mahlers 4. Symphonie wirkte unter des Komponisten Leitung als ein immerhin interessantes Werk. Die einheitlichsten und ehrlichsten Leistungen von allen bot entschieden der geschätzte Heidelberger Universitätsmusikdirektor Professor Dr. Ph. Wolfrum (Programm: Bach, Liszt, Berlioz, Cornelius unter einheitlichem Gesichtspunkt). Der schlichten Ungesuchtheit dieses bedeutenden Könners stand freilich die berauschende orchestrale Pracht Nikischs (Wagner, Tschaikowsky) bei dem großen Publikum ebenso imponierend gegenüber, wie die scharf profilierte Individualität Gustav Mahlers. Als vortrefflicher Beethoven-Interpret erwies sich trotz einiger seltsamen Modifikationen der Tempi der Stuttgarter Hofkapellmeister Karl Pohlig. (Anm. der Red. Auch wir können mit Pohligs Tempi nicht immer übereinstimmen. Es ist aber selbstverständlich, daß ein Dirigent wie Pohlig seine Gründe für solche Modifikationen hat. Herr Pohlig hat uns auch zugesagt, über dies wichtige Thema in der „Neuen Musik-Zeitung" mal das Wort zu nehmen. Hoffentlich findet er bald Gelegenheit dazu.) Ursprüngliche Dirigentenbegabung, lebensreicher Schwung und vollstes Können sind Willem Mengelberg, dem Leiter des Amsterdamer Konzertgebouw-Orchesters eigen, der bis jetzt den einstimmigsten Erfolg erzielt hat (Tschaikowsky „Pathétique" und Strauß „Heldenleben"). Ich nenne noch den talentierten Hermann Abendroth, zurzeit Lübeck (Wolf „Italienische Serenade"), ferner Siloti, W. Kes (Koblenz) u. a. m. So wünschenswert für das Institut die baldige Regelung der Dirigentenfrage ist, so wenig Aussicht scheint vorhanden, und vermutlich wird der nächste Winter dasselbe Bild zeigen, wie diese Saison. Was nützt es dieser Tatsache gegenüber, wenn wir die Mitwirkung auch erster solistischer Kräfte in unseren Konzerten nach wie vor anzuerkennen haben? Besser als in den Orchesterkonzerten, ja zum Teil sehr interessant und genußreich, wirken die Debüts auswärtiger Kammermusikvereinigungen (Pariser Bläser, Böhmisches, Petersburger Quartett, Quartett Hayot) in den Kammermusikabenden der Museumsgesellschaft. — In den Konzerten der Oper führte Rottenberg die „Neunte" von Bruckner auf, neuerdings u. a. die „Domestika" von Strauß. Die vielumstrittene „Salome" war die wichtigste Lokal-Premiere dieses Winters und wurde mit eigenen Kräften ermöglicht. Unerquicklichkeiten gegenüber zu bemerken bleibt dagegen der rüstige Aufschwung unseres Rühlschen Gesangvereins unter S. Ochs. Unter anderm kamen einige instrumentierte Lieder und der „Feuerreiter" (Chorausgabe) von Wolf zur Aufführung. Das diesjährige Schlußkonzert verheißt einen Bach-Kantaten-Abend. Ochs' Programmbücher bleiben nach wie vor bemerkenswert. — An Kammermusiknovitäten bleibt vor allem das g moll-Quartett, op. 10, von Cl. Debussy, vom Rebner-Quartett vorgetragen, zu nennen. Trotz mancher äußeren Bedenken fesselt es durch Phantasie und Eigenart des Satzes. Sapellnikoff und Thibaud spielten vor halbleerem Saal, selbst d'Albert fand nicht ganz das gewohnte Publikum. Die populären musikhistorischen Vorträge des Herrn Dr. M. Bauer seien wegen ihrer ernsten Tendenz bemerkt, wie eben allgemeinere Beachtung wissenschaftlicher Einzelbestrebungen immer not täte. W. Gloeckner.

Karlsruhe. Es entbehrt gewiß nicht des Interesses, in das Kunstschaffen derer, die mit uns an einem Orte wohnen, Einblick zu gewinnen und die Künstler selbst von Angesicht kennen zu lernen. Das bewies die rege Teilnahme des Publikums an den Veranstaltungen für Heimatkunst, welche kürzlich an vier aufeinanderfolgenden Sonntagabenden hier stattfanden. Zu hören bekam man Schöpfungen von 8 Dichtern und 4 Dichterinnen sowie von 15 Komponisten und 5 Komponistinnen. Die Vortragsordnung war so eingeteilt, daß poetische mit musikalischen Darbietungen wechselten. Den gedruckten Programmen waren die wichtigsten biographischen Notizen beigefügt. Die zahlreicheren Musiker unterschieden sich wie in ihrem Alter so auch in ihrem Stil. Während die 20jährige Margarete Schweikert schon ganz modern empfindet, wandelt der 60jährige Ludwig Keller Mendelssohnsche Bahnen. Wegen der beschränkten Zeit, die dem einzelnen zugemessen war, mußte von der Aufführung großer Tonwerke abgesehen werden. Um so mehr Raum wurde dadurch dem Lied gewonnen. Mit Liedern für eine Stimme traten auf den Plan: Friedrich Klose, Walter Petzet, Theodor Gerlach, Curt Herold, Julius Katz, Franz Zureich, Ludwig Keller, Franz Liesenborghs, Hermann Bauer, Alexander von Dusch, Clara Faißt, Elly Meyer-Kageneck, Mathilde Ostner, Gertrud Döring und Margarete Schweikert. Außerdem war L. Keller mit einem Duett und einem Lied für Sopran, Violine und Harmonium, M. Schweikert mit einer Serenade für Sopran, Violine, englisch Horn und Klavier, Th. Gerlach mit gesprochenen Liedern und H. Vogel mit gemischten Chören vertreten. An Instrumentalmusik wurde geboten: von Max Brauer und Walter Petzet je eine Sonate für Klavier und Violine, von Theodor Munz ein Scherzo für Klavier, Violine und Violoncello, von Alfred Lorentz ein Andantino für Violine, von C. Faißt eine Melodie für Violoncello und von Karl Rieger eine Romanze für Waldhorn. Für Klavier allein kamen Stücke von Herold, Gerlach und Ostner zum Vortrag. Bei der Ausführung waren die Komponisten meistens mitbeteiligt. In der Regel saßen sie am Klavier. Eines darf zum Lob aller zu Gehör gebrachten Kompositionen gesagt werden: sie klangen durchweg vornehm. Trivialitäten waren keine wahrnehmbar; dagegen konnte man manche Eigenart entdecken, manchen frappierenden Zug in Empfindung und Erfindung, Kombination und Ausgestaltung. So haben die Abende für Heimatkunst, wenn auch im engen Rahmen, doch ein treffendes Bild der schöpferischen Betätigung in der Ton- und Wortkunst, wie sie sich zurzeit in Karlsruhe offenbart, gegeben. S.

Kassel. An unserm Kgl. Theater hat die Uraufführung einer vieraktigen Oper „Hans der Fahnenträger" von Gustav Dippe stattgefunden. Dippe, ein Berliner Komponist, dessen einaktige Oper „Mutterliebe" vor einigen Jahren gleichfalls an unserm Kgl. Theater zuerst aufgeführt wurde, ist auch Schöpfer des Textbuches. Das Libretto greift in das erste Drittel des 16. Jahrhunderts zurück und zeichnet in den historischen Rahmen, der vornehmlich von dem Leben und Treiben der Landsknechte ein Abbild gibt, das romantische Bild eines unglücklichen Liebespaares, des Fahnenträgers und eines Ritterfräuleins. Dem Fahnenträger hat bei einer schweren Verwundung das adlige Fräulein Samariterdienste geleistet. Bei einem Stelldichein der beiden erschlägt Hans seinen Widersacher, den tückischen Landsknecht Veit und wird vom Gericht der Landsknechte zum Spießelaufen verurteilt. Er geht jedoch frei aus, da seine Kameraden bei Ausführung der Strafe eine List anwenden. Als Ehrloser verliert er freilich seine Fahne. Durch eine Heldentat will er diese und die Ehre wiedergewinnen, er wird als ein auf den Tod Verwundeter in ein nahes Kloster gebracht. Die Nonne, die mit ihm das Sterbegebet spricht, ist seine geliebte Irmengard, die der Welt entsagt und im Kloster eine Ruhestätte gefunden hat. — Die vier Akte zeigen ein verschiedenartiges Gepräge. Im ersten Akte wildes Lagerleben, im zweiten Liebesglück und Liebeslied, im dritten das ernste Walten der Justitia, im vierten religiöse Andacht und Weihe. Obwohl das Textbuch eine Reihe gut geschauter Bilder darbietet, fehlt dem ganzen Werke doch die Spannung, da der Phantasie nicht genug Spielraum bleibt. Der Dichter verlegt den Schwerpunkt zu sehr in die Schilderung der Kulturverhältnisse, wie Verfassung, Kampfesweise, Rechtspflege der Landsknechte, der Einrichtungen und Verpflichtungen des Ordenswesens, religiösen Anschauungen usw. Die Mängel des stoffreichen Librettos hat die Musik nicht auszugleichen vermocht. Dazu fehlt der große einheitliche Zug, der dramatische Nerv, der den Hörer und Zuschauer in den Bann der Ereignisse zwingt und das Werk zu einem „Musikdrama", wie Dippe sein Erzeugnis benennt, stempelt. Am besten sind die lyrischen Partien gelungen. Lichtpunkte in der Partitur weisen der zweite und der vierte Akt auf: ein reizendes Idyll mit dem Waldvöglein, das an Siegfried erinnert, ein schwermütiges Lied der Dienerin vom Scheiden und Meiden, die kleinen Gesänge der Landsknechte und die klangschönen Chöre und Soli der Nonnen. Die Hauptträger der Handlung wie die idealen Faktoren, die ihr Geschick bestimmen, nämlich Liebe und Fahne, sind mit sinnvoll erfundenen und geschickt variierten Motiven ausgestattet, die der Komponist nicht in engherziger Schablone verwendet. An Kleinarbeit

hat Dippe viel getan; die Polyphonie kennzeichnet den geschulten Musiker. Als wirksamste Orchesternummer ist das interessant und stilvoll gearbeitete Vorspiel zum dritten Akt zu nennen, das auf das düstere Schicksal der beiden Liebenden hindeutet. Die Kgl. Bühne hatte auf die Ausstattung sehr viel Sorgfalt verwendet. Die Titelpartie des sentimentalen, begeisterten Fahnenträgers sang sehr tüchtig Herr Weltlinger. Frl. Schuster (Irmengard) hielt sich gleichfalls wacker. Die Leitung der Aufführung unterstand dem um die Förderung neuzeitlicher Bühnenkomponisten verdienten Kgl. Kapellmeister Dr. Beier. Leider brachte es die Oper zu keinem nachhaltigen Erfolge. — Von bedeutsamen Ereignissen aus unserm Konzertleben ist zunächst ein Richard Strauß-Abend zu nennen, der lediglich Werke kleineren Stils von dem kühnen Fortschrittler brachte. Strauß saß selbst am Flügel und begleitete in seiner vornehmen und überlegenen Art eine Anzahl Lieder, die der bekannte Vortragsmeister Ludwig Wüllner intelligent individualisierte. Sehr interessant gestaltete sich auch der Vortrag der Sonate op. 18 für Klavier und Violine, wobei der Frankfurter Geiger Hans Lange am Violinpult einen vortrefflichen Partner abgab, die Ausführung der Klavierstimme durch Strauß an Eleganz, Tonschönheit und Eindruckskraft alle Wünsche erfüllte. Das Notturno op. 46 für Gesang, Violine und Klavier war zu sehr Zukunftsmusik, als daß die Hörer einen nennenswerten Gewinn davongetragen hätten. Der Text von Richard Dehmel bewegt sich stark in krassen Regionen, die Musik läßt sich schwer entziffern, ihr fehlt auch der bei Strauß eigentlich unentbehrliche orchestrale Farbenreichtum. — Im 3. Abonnementskonzert spielte Professor Hugo Becker ein Cellokonzert des Virtuosen Eugen Dohnanyi, ein Werk von unbestreitbarer Eigenart. Leider ist das Konzert etwas zu lang geraten. Prof. Becker erntete ferner mit Tschaikowskys Variationen über ein Rokokothema, die in allen Farben schillern, jubelnden Beifall. — Eine große Zukunft steht jedenfalls dem 21jährigen aus Anton Hekkings Schule hervorgegangenen Franzosen Pierre Samazeuilh bevor. Er stammt aus Bordeaux, begann 1890 seine Studien und erhielt 1898 den ersten Preis am Konservatorium zu Bordeaux. Der junge Künstler besitzt das ganze Rüstzeug des modernen Cellovirtuosen.

Wilhelm Weißbrod.



Wilhelm Backhaus.

(Text siehe S. 307.)



Koblenz. Eine äußerst rege Kunstbetätigung zeigt sich hier in dieser Saison. Neben den ständigen sechs Abonnementskonzerten und vier bis sechs Kammermusikabenden werden in einem Zyklus von zehn Konzerten sämtliche größeren Orchesterwerke Beethovens dargeboten. Der vom Generalmusikdirektor Willem Kes ins Leben gerufene und bisher mit Umsicht und Energie ausgeführte Plan findet freudige Unterstützung. Der Konzertleiter W. Kes spielte das Klavierkonzert Nr. 1, L. Epstein (Köln) das Konzert Nr. 2; F. v. Bose (Leipzig) war Nr. 3, P. Stebel (Frankfurt) das Konzert in G dur zugewiesen. Die Leistungen überschritten das Mittelmaß um ein Bedeutendes. Das Violinkonzert B dur fand durch Eldering (Köln) eine vorzügliche Wiedergabe. — Die Abonnementskonzerte, von W. Kes geleitet, brachten bisher R. Schumanns Symphonie d moll, als erste Neuheit G. Schumanns eindrucksvolles Werk „Sehnsucht" für Chor und Orchester, „Franziskus" von Tinel, worin Tenorist Fischer (Frankfurt a. M.) mit blendenden Stimmitteln die Titelpartie sang; es folgte Brahms' Symphonie D dur und F. Weingartners „Traumnacht", ein Tonwerk von ungemein charakteristischem, aus der Idee glücklich herausgearbeitetem Gefüge, das jedoch Begeisterung nicht zu erwecken vermochte. Ein durch effektvolle Ausdrucksmittel und bedeutende technische Schwierigkeiten überraschendes Violinkonzert des Konzertleiters wurde durch Professor Michael Preß (Moskau) in bestrickender Manier aus der Taufe gehoben. Auch Max Reger sollte uns kein Fremder mehr bleiben, doch hinterließ seine „Serenade" trotz sorgfältigster Ausführung keinen überwältigenden Eindruck. (16 Orchesterkonzerte für eine Stadt wie Koblenz ist eine außerordentliche Leistung, die relativ nicht leicht übertroffen werden wird. Red.) — Als Solisten errangen bedeutende Erfolge: Katharine Goodson (London) mit Griegs Klavierkonzert a moll, Wilhelm Backhaus (London) mit dem Konzert c moll von P. Tschaikowsky nnd Therese Behr-Schnabel, die besonders durch den seelenvollen Vortrag Schubertscher Lieder entzückte. — Den Freunden der Kammermusik gewährte das Spiel des Rosé-Quartetts Stunden des reinsten Genusses durch die Quartette B dur von Brahms, G dur von Mozart und d moll von Schubert. — Martha Beines (Köln) und Elisabeth Diergardt (Düsseldorf) ersangen sich durch Duette von Schumann, Brahms und Dvořák lebhaften Beifall, woran der Pianist Hermann Zilcher (Frankfurt) durch seine meisterhafte Begleitung erheblichen Anteil hatte. Auch in der cis moll-Sonate von Brahms erwies er sich als ein Künstler mit bedeutenden Fähigkeiten. Violinvirtuose Franz Sagebiel (Koblenz) und Karl Friedberg (Köln) spielten temperamentvoll und unter Entwicklung schöner Tonqualität R. Schumanns a moll-Sonate und Beethovens c moll-Sonate. Ergänzt wurde dies Konzert durch Liedervorträge von Elsa Kettling (Koblenz), deren Wert nicht gering anzuschlagen war. — Unerwähnt bleibe nicht ein Gastkonzert des Kaim-Orchesters unter Schnéevoigts Leitung; R. Straußens „Don Juan" und die „Eroica", hinreißend schön gespielt, lieferten den Beweis, daß dies Orchester zu den ersten in Deutschland zählt.

Ad. Bade.

Leipzig. Als Professor Arthur Nikisch nach London beurlaubt wurde, übernahm Richard Strauß die Leitung des einen Gewandhauskonzerts und brachte mit sehr großem Beifall seinen „Zarathustra" und das Zwischenspiel aus „Feuersnot" nebst der g moll-Symphonie zu Gehör. In einem zweiten Konzerte erschien als Vertreter unser Theaterkapellmeister Richard Hagel und bestand auch auf dem bekanntlich sehr heißen Boden des Gewandhauses mit allen Ehren. Die Programme boten keinerlei Neuigkeiten, dafür entschädigten bedeutende Solisten, wie die Damen Lehmann-Kalisch, Carreño, Maud Fay und die Herren Kreisler und Casals. Letzterer ist ein Cellist von ausgesucht vornehmen Qualitäten und spielte Schumanns Konzert und Bachs C dur-Solosuite wundervoll. Unter den Chorkonzerten verdienten eine schöne Aufführung im Gewandhause von Schumanns „Paradies und Peri" unter Professor Arthur Nikisch und ein Bach-Vereinskonzert (Karl Straube) mit Bachs A dur-Messe und Magnifikat lobendste Anerkennung. Eins der unter Hans Windersteins tüchtiger Leitung stehenden Philharmonischen Konzerte war Beethovens neunter Symphonie, ein anderes Joh. Brahms gewidmet, dessen Doppelkonzert für Violine und Cello von den Meistern Felix Berber und Julius Klengel prachtvoll gespielt wurde. Ersterer spendete noch das Violinkonzert auf ganz wundervolle Weise. In einem dritten Konzert kamen unter Liapounows Leitung besonders russische Tonsetzer, der Dirigent selbst, Rachmaninoff und Balakirew, mit Beifall zu Wort. Sehr gefeiert wurden auch die bedeutenden Geiger Alfred Krasselt und Joan Manen. — Die Solisten musizieren vor leeren Bänken oder vor Inhabern von Freikarten, aber sie musizieren weiter, um eben nur überhaupt gehört zu werden. Unter den Pianisten sind Leo Kessenberg, Jos. Sliwinski und Bruno Hinze-Reinhold in Leipzig ständige Gäste. Sehr starken Erfolg hatten Alfred Reisenauer als Poet am Flügel und Alice Ripper als souveräne Beherrscherin aller nur erdenklichen technischen Schwierigkeiten. Zu jenen, die sich um die Einführung von Werken der neueren und neuesten Literatur der musikalischen Lyrik wirkliche Verdienste erwarben, gehörten bis jetzt nur die Damen Metzger-Froitzheim, Gerasch und Wetzel und die Herren Dr. Wüllner, Buff-Gießen und Pinks. — Einen sehr breiten Raum beanspruchte wieder die Kammermusik. Das Petersburger Streichquartett brachte ausschließlich bekannte Werke, vom Brüsseler Quartett hingegen hörte ich ein liebenswürdiges und klangfreudiges Quartett von Glazounow. Das Ševčík-Quartett aus Prag hatte mit einem neuen A dur-Quartett von Glière und mit dem Schubertschen Forellenquintett in künstlerischer Verbindung mit unserem einheimischen Pianisten Alfred Reisenauer sehr großen Erfolg. Von bedeutendem Interesse waren die schönen, lebensvoll dargebotenen

und fein studierten Vorträge der Deutschen Vereinigung für alte Musik. Ebenso erfolgreich war das Auftreten des Russischen Trios, des Fräulein Vera Maurina und der Herren Gebrüder Preß, das ausschließlich moderne Werke bot und sich regster Anteilnahme erfreuen konnte. Hingegen bereitete eine andere, neugebildete Vereinigung, das Italienische (Klavier-) Trio der Herren Manzato, Guaita und Moroni betreffs Klangschönheit und musikalischer Detailarbeit manche Enttäuschung. Zwei andere Künstlerpaare, die Herren Stavenhagen und Berber und Fräulein Fanny Davies und der ausgezeichnete Klarinettist Richard Mühlfeld hatten großen Zulauf und fanden mit Fug und Recht vollste Anerkennung. Der Virtuos Sergei Kussewitzky erregte mit seinen, an schönes Violoncellspiel unmittelbar erinnernden Vorträgen auf dem Kontrabaß Staunen, ja Sensation. Im Gewandhaus gab es ein sehr hübsches und fein gearbeitetes Nonett für Blasinstrumente von dem Leipziger Thomaskantor Gustav Schreck, das außerordentlich gefiel. An einem zweiten Abend hatte der Berliner Pianist Arthur Schnabel als Partner im Schumannschen Klavierquintett vollen Erfolg. Das Böhmische Streichquartett bot u. a. eine Neuigkeit mit einem zweisätzigen D dur-Quartett von V. Novak. Der erste Satz, eine Fuge, ist wegen der intensiven Melodik, ergreifenden Stimmung und feinen Arbeit ein Prachtstück. Aber der andere Satz ist jenem infolge barocker Harmonisierung und schwunghafter Gedankenverbindung keinesfalls ebenbürtig.

Eugen Segnitz.

* * *

Prag. Am Neuen Deutschen Theater hat „Myrtia“, Oper in zwei Akten aus Felix Dahns „Ein Kampf um Rom“, Worte und Musik von Dr. Ludwig Rochlitzer, ihre erfolgreiche Uraufführung erlebt. Ein beachtenswertes, unbedingt ernst zu nehmendes Erstlingswerk eines noch jungen Autors. Dahn ist zwar längst überwunden; heute, in der Zeit des Kampfes ums Dasein interessiert kaum mehr ein Kampf um Rom und die vorgeführte Episode daraus mit ihrem tragischen Irrtum: Auf Delos, um 520 n. Chr., tötet Teja, der nachmalige Gotenkönig, während des Sonnwendfestes seine Geliebte Myrtia, da sie zur gemeinsam verabredeten Flucht verkleidet in der Rüstung des Trierarchen Lykos, des um sie werbenden Nebenbuhlers Tejas, und von diesem nicht gleich erkannt, erscheint. Aber die echt jugendliche Begeisterung für den Hellenismus, wie sie in dem eingestreuten apollinischen Feste sich zeigt, berührt sympathisch, mag sie auch nicht den Mangel einer eigentlich dramatischen Handlung und greifbarer Charaktere ersetzen. Den Text überragt die Musik. Sie ist vor allem melodisch, sangbar. Das Konventionelle störe bei einem Erstlingswerke in der Beurteilung der Begabung nicht! Diese offenbart sich hier in der Beherrschung der Mittel der Steigerung. Die Liebesduos des ersten Aktes fesseln entschieden in der Hinsicht. Der zweite Akt scheint zu lang und stillos geraten. Die wohlklingende Instrumentation ist, von mancher begreiflichen Ueberladung abgesehen, äußerst geschickt und strebt nach Eigenklang. Alles in allem ein vielversprechender Wechsel auf die Zukunft. Der anwesende Autor teilte die Ehren des Erfolges mit den Hauptdarstellern: Fräulein v. Brenneis, die Herren Borrutau (Teja) und Pauli (als Myrtias lächerlich-listiger Oheim Dresos) insbesondere. Dem Orchester unter Kapellmeister Selberg ein besonderes Lob! R. Frhr. Procházka.

Brüssel. Die musikalische Saison ist fast zu Ende und alles in allem darf man zufrieden auf schöne Kunstereignisse zurückblicken. In den symphonischen Gesellschaften waren die Programme meistens den Klassikern und Romantikern gewidmet. Der „Verein Durant“ brachte gute Wiedergaben Wagnerscher und Beethovenscher Meisterstücke und die „Concerts Populaires“ schlossen mit einer trefflichen Aufführung der Schumannschen Faust-Szenen. Von Bedeutung ist die erste Brüsseler Aufführung Regerscher Werke durch „Ysayes Gesellschaft“; unter der temperamentvollen Führung Fritz Steinbachs fand die „Serenade“ für Streichorchester die beste Aufnahme; ein paar Tage später fand im Cercle Artistique ein Kammermusik-Abend unter Mitwirkung des Komponisten statt; am besten gefielen hier die Lieder, die Frau Cahnbley-Hinken mit schöner Hingabe zu singen verstand. Von Novitäten ist noch ein merkwürdiges, von reizender Originalität zeugendes Streichquartett von Cl. Debussy zu erwähnen, das zweimal vom hiesigen „Quartett Zimmer“ gespielt wurde. — Beifälligste Aufnahme fanden hier als Solisten großer Konzerte oder Rezitals: Frau Merten-Culp in einem besonders künstlerischen Liederabend, sowie die Herren Sauer, W. Backhaus, Busoni-Lamond, Kubelik ꝛc. — Im Monnaie-Theater war das Interesse stark auf zwei erste französische Wiedergaben fremder Opern gerichtet. Smetanas „Verkaufte Braut“ erschien als erste unter freundlichem Beifall, aber bei der Premiere der „Salome“ von R. Strauß fand der Enthusiasmus kein Ende. Einstimmig, von Presse und Publikum, wurde die Oper als echtes Meisterwerk proklamiert. Man muß gestehen, daß Darstellung, Orchesterleistung und Inszenierung dem prachtvollen Drama ganz würdig sind; jede Vorstellung findet vor ausverkauftem Hause und steigender Bewunderung statt. Für den „neuen Fall Strauß“ ein bedeutendes Element! „Pelleas und Melisande“ von Debussy, in jeder Hinsicht gerade das Gegenstück der „Salome“, fand jedesmal den gleichen Erfolg wie am ersten Abend. So ist es unserer Direktion gelungen, die zwei neuesten und bedeutendsten Richtungen des gegenwärtigen Dramas auf ihrer Bühne aufzuführen. M. de Rüdder.

Buenos Aires. Die Saison ist zu Ende. Die letzten Wintermonate waren noch reich an Ueberraschungen und musikalischen Ereignissen. — Im Opernhause wurden in 55 Vorstellungen 15 Werke aufgeführt und zwar „Don Pasquale“ und „Manon“ (Massenet) je 6mal, „Madame Butterfly“ und „Walküre“ je 5mal, „Tristan und Isolde“, „Wally“ und „Traviata“ 4mal, „Christof Columbus“, „Mefistofeles“, „Don Giovanni“, „Barbier von Sevilla“ und „Loreley“ 3mal, „Tosca“ 2mal, „Gioconda“ und „La Figlia di Jowo“ je 1mal. Manche Vorstellungen litten an dem Mangel passender Sänger. „La Figlia“ muß als Durchfall bezeichnet werden. Das Orchester leistete zum Schluß, nachdem es genügend eingespielt war, Vorzügliches. Der Chor zeigte sich durchweg auf der Höhe, an den Ausstattungen war wenig auszusetzen. — Die Direktion des Politeama (Opernhaus Nr. 2) erwarb sich das Verdienst, wenigstens ein Wagnersches Werk, „Lohengrin“, zur Aufführung zu bringen und zwar in ziemlich annehmbarer Weise; schade nur, daß die Rolle der Ortrud durch Fräulein Grasse ganz ungenügend besetzt war. Den Lohengrin gab Herr Cristalli mit seiner geschmeidigen, sympathischen Stimme recht befriedigend. Chöre und Orchester waren schwach, Dekorationen und Kostüme dürftig. Die gottbegnadete Frau Darclee, der wir lieber in der Oper begegnet wären, brillierte stets, besonders aber in Puccinis „Boheme“, in „Tosca“, „Don Pasquale“, „Cavalleria Rusticana“ und „Gioconda“, die hier zum 100. Male gegeben wurde. Als Opernsänger erster Güte florierte der Bariton Amato, als ihm sehr nahestehend sind die beiden Tenöre Cristalli und Dani und der Bariton Anceschi zu nennen. — Ungeheure Erfolge nicht nur bei den Deutschen, sondern bei allen Nationen, errang die „Deutsche Operettengesellschaft“ vom Berliner Zentraltheater unter Direktion von Ferenczy-Klein. Es ist erfreulich, daß diese erste deutsche Schauspielergesellschaft von Ruf, welche die Gestade des La Plata betrat, so allgemeinen Anklang und einstimmiges Lob fand und zwar wohlverdient, denn sämtliche 45 Aufführungen waren fast tadellos. Die Vorstellungen begannen mit der „Fledermaus“. Das Odeon-Theater war bis auf den letzten Platz gefüllt, auch der Präsident der Republik mit seinen Ministern und der deutsche Gesandte mit Gemahlin waren anwesend. Lotte Klein, Marie Koppenhöfer, Siegfried Adler, Heinrich Werk, Wallner, Löwe und Peisker als Kapellmeister eroberten sich die Herzen der Hörer im Sturm und blieben während der ganzen Spielzeit die Lieblinge des Publikums. „Boccaccio“ wurde nach der deutschen vollständigen Partitur gegeben und war allen seinen Vorgängern verschiedenster Nationalität weit überlegen. — Für Buenos Aires ein musikalisches Ereignis ersten Ranges bildeten die sieben Konzerte des berühmten Pianisten Conrad Ansorge. Keiner der bisher hier gehörten Klaviervirtuosen kann sich mit ihm messen, seine Vorträge waren geradezu epochemachend. Auf Einzelheiten einzugehen, hieße für die meisten Leser Eulen nach Athen tragen; es seien deshalb nur noch die Glanznummern der Programme erwähnt, wenn diese Bezeichnung bei Ansorge überhaupt zulässig ist, denn bei ihm glänzt alles, auch das Kleinste. Es waren dies: b moll-Sonate, Berceuse und As dur-Ballade von Chopin, g moll-Phantasie von Bach, Träumerei, c moll-Impromptu und Sonate op. 22 von Schumann, B dur-Sonate von Schubert (hier neu), Sonaten op. 109. 110. 111. 3. 31. 26—81 von Beethoven, Staccato-Etude in C dur und „Baccarola“ in F von Rubinstein, Rhapsodien 6 und 14, h moll-Sonate sowie Scherzo und Marsch (?) von Liszt (hier noch nie gehört). — Zeitlich vor, musikalisch gleich nach den Offenbarungen Ansorges folgten die Konzerte von Reuter-Newstead und Miecio Horszowski. Die beiden ersten Künstler kehrten nach einer längeren Tournee durch Südamerika hierher zurück und wurden auch diesmal mit offenen Armen empfangen. Der Wunderknabe bot wiederum Entzückendes. Reuter ist schon jetzt ein Geiger, wie ihn Buenos Aires nicht sobald wieder hören wird. Der 11jährige Klavierspieler Miecio Horszowski ist ein psychologisches Wunder, wie es in seiner Kunst heute kaum ein zweites geben wird. Die Begeisterung des Publikums in seinen Konzerten grenzte ans Ekstatische. Besonders Chopin, seinen Liebling, interpretierte er großartig. — Der Deutsche Männergesang-Verein und der Deutsche Musikverein (gemischter Chor) gaben je ein Konzert. Bei ersterem war es das 25. seit seinem 10jährigen Bestehen, letzterer brachte hier u. a. zum erstenmal „Der Rose Pilgerfahrt“ von Schumann zu Gehör. Die „Sociedad Orquestal Bonaereuse“ veranstaltete verschiedene Symphonie-Konzerte, die sämtlich infolge mangelnder Proben viel zu wünschen übrig ließen. Der belgische Violinvirtuose Maurage konnte nach Reuter in 5 Konzerten wenig begeistern. Unter musikalischer Uebersättigung des Publikums litten leider auch die guten Konzerte des Cellisten Marchal, der jungen Geigerin Celia Torra, des Harfenvirtuosen Lebano, des neapolitanischen Pianisten Romaniello, des blinden Gitarristen Manjou, des brasilianischen Geigers Chiaffitelli und des argentinischen Geigers Cattalani. (Also auch in Buenos Aires Uebersättigung! Red.)

Moskau. (Konzerte.) Die Musik blüht auf in unserer Stadt! Die Räume sind überfüllt! Es ist eine Flut von Quartett-Matineen und Soireen, von großen Orchesteraufführungen, Symphonie-Abenden, Volkskonzerten usw. Es kommen sogar die Künstler aus der Fremde, die unser Land der Unruhen bis jetzt noch immer vermieden haben. — J. Hofmann ist nach vielen Jahren bei uns eingekehrt und hat in einer Reihe von Klavier-Abenden, in denen er auch Werke von Rachmaninoff und Skrjabin spielte, außerordentlichen Erfolg gehabt. Von den Fremden haben wir noch den Cellisten Casals aufzuweisen,

der durch Reinheit und Schönheit sein Spiel auf die Höhe idealer Kunstleistung gebracht hat. Er trat im dritten Abonnementskonzerte der Philharmoniker auf, die in dieser Saison die Oberherrschaft führen, und zwar infolge der engagierten Reihe erstklassiger Dirigenten und Solisten. Mlynarski aus Warschau, der die drei ersten Konzerte leitete, ist ein Orchester-Interpret von eminenter Befähigung und hat den „Zarathustra", „Isoldens Tod", die „Francesca" von Tschaikowsky mit wahrhaft glühendem Feuer und tiefem Verständnis aufgeführt. Die Abonnements-Konzerte der kaiserl. russischen Musikgesellschaft haben mit dem Weggehen Safonoffs viel von ihrer Lebenskraft eingebüßt. Ippolitow-Iwanow, nunmehr Direktor des Konservatoriums und Orchester-Dirigent, ist schwerfällig und matt in der Führung des Orchesters. Auch geht ihm der Geist der Musik des Westens verloren, er schließt sich zu sehr der russischen Richtung an. Der Verein der Liebhaber der russischen Musik hat sein zehnjähriges Bestehen gefeiert und ist zu einer mächtigen Zahl von Mitgliedern angewachsen. Die Einführung der Kammermusik und Orchesteraufführungen in deren Konzerten hat das Gebiet ihrer Tätigkeit erweitert und viel zur näheren Kenntnis der russischen Tondichtungen beigetragen. Es ist ein Privat-Unternehmen von Frau Kerzin und deren Gemahl, der seinem Beruf nach Advokat ist, aber dabei Kunstkenner und Anhänger der russischen Richtung in der Musik. — Die Kammermusik erfreut sich einer besonders warmen Pflege in dieser Saison. Das Moskauer Trio der Herren Schohr, Krein, Ehrlich, das in das vierzehnte Jahr seines Bestehens tritt, ist hoch heraufgekommen, spielt mit selten reiner Intonation und Gleichmäßigkeit der Tongebung und künstlerischem Sinn. Eine herrliche Gedächtnisfeier an Schumann, wobei auch das Quintett in Es unter Mitwirkung der Herren Mogilewsky und Emme gespielt wurde, fiel günstig aus. Die Künstlervereinigung bleibt der historischen Reihenfolge in ihrem Programme treu und erzielt immer ein volles Haus. Die Quartett-Abende der kaiserl. russischen Musikgesellschaft sind durch Einführung von Liedervorträgen gehoben und bringen eine größere Anzahl von Zuhörern als sonst zusammen. Aber sie haben es noch nicht zu einem künstlerischen Zusammenspiel einer eng aneinander geschlossenen Künstlervereinigung gebracht. Ihr Spiel klang oft zerfahren und öde. Dagegen haben die Quartette der Philharmonischen Musikgesellschaft, von Brandukoff gegründet, gleich beim ersten Auftreten mit Beethoven sich künstlerisch als vielversprechend bewiesen. Die Ausübenden Grigorowitsch, Konius, Avierino, Brandukoff sind hervorragende Kräfte. Auch Liedervorträge sind ins Programm aufgenommen worden, worin die Konzertsängerin Frl. Filossofowa sich als gutgeschulte Meisterin zeigte. Professor v. Gleka (Cellist) hat es unternommen, die Neuerer im Gebiete der Kammermusik hier einzuführen und veranstaltete eine Reihe von Soireen, in denen u. a. Werke von Ernst v. Dohnanyi und Max Reger hier zum erstenmal gespielt wurden. Lieder von Rich. Strauß und Hugo Wolf, hier schon wohlbekannte Namen, standen auch auf dem Programm. Die Neuerer erregten großes Interesse. — Die Moskauer Liedertafel der deutschen Gesellschaft trat mit einem Festkonzert auf, um die Feier ihres 45jährigen Bestehens zu begehen, wobei Herr G. Kremser, Vereinsleiter, als Chor- und Orchester-Dirigent sich von hoher Befähigung erwies. — An Sonntagen werden hin und wieder Volkskonzerte von Ippolitow-Iwanow veranstaltet, doch drängen sich die Arbeitermassen zahlreicher um die Volkstheater mit Opernvorstellungen, die ihrem Verständnis naturgemäß mehr entgegenkommen. Ellen v. Tideböhl.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Fest-Aufführungen Richard Wagnerscher Werke im Prinzregententheater zu München finden an nachfolgenden Daten statt: Der Ring des Nibelungen vom 14. bis 19. August, 28. August bis 2. September und 9. bis 14. September, Tristan und Isolde am 12., 21. und 26. August und 7. September, Die Meistersinger von Nürnberg am 24. August und 5. September, Tannhäuser am 23. August und 4. September. Voraus gehen Mozart-Festspiele mit Don Giovanni am 1. und 7., Figaros Hochzeit am 3. und 9. und Cosi fan tutte am 5. und 11. August. Programme sowie Eintrittskarten sind durch die Generalagentur Reisebureau Schenker & Co., München, Promenadeplatz 16, erhältlich.

— Die anläßlich des 300jährigen Jubiläums der Stadt Mannheim im Hof- und Nationaltheater unter Leitung seines neuen Intendanten Dr. Karl Hagemann veranstalteten Festspiele bringen zunächst in der Woche vom 5. bis 12. Mai „Die Meistersinger", „Oberon", ferner „Die Räuber" und Hebbels „Herodes und Mariamne" zur Aufführung und zwar in neuer Einstudierung mit Gästen von ersten deutschen Bühnen und in vollständig neuer Ausstattung.

— Nach Joseph Schlars Wiesbadener Bearbeitung des „Oberon" von Karl Maria v. Weber und nachdem die Dresdner Hofbühne im vorigen Jahr wieder auf das Original zurückgegriffen hatte, hat nunmehr der Wiener Hofoperndirektor Gustav Mahler den Weberschen „Oberon" einer Neubearbeitung unterzogen, deren Uraufführung die Wiener Hofoper bringen wird. Es sei daran erinnert, daß Mahler vor zwanzig Jahren mit einer vollständigen Neubearbeitung von Webers Oper „Die drei Pintos" auf der deutschen Opernbühne erschienen war.

— Im Stuttgarter Hoftheater (Interimtheater) hat Lehárs „Lustige Witwe" in einer von Hofkapellmeister Band geleiteten, von Dr. Löwenfeld inszenierten und glänzend ausgestatteten vorzüglichen Aufführung lebhaften Beifall gefunden. Im Mittelpunkt des Interesses stand wieder Frl. Sutter in der Titelrolle. Wenn man liest, daß in Wien zur 400. (!) Aufführung dieser Operette für Ende April bereits zu Anfang des Monats alle Karten vergriffen waren, so ist einem das noch rätselhafter, nachdem man das Werk Lehárs selber genossen hat.

— E. d'Alberts Oper „Tiefland" soll nun im November d. J. in der Komischen Oper in Berlin zur Aufführung kommen. — Berlin in der Welt voran!

— Im Magdeburger Stadttheater hat ein Opernwerk (von den Verfassern als „Bühnensymphonie" bezeichnet) „Eva" von Eisert und Mattausch die Uraufführung erlebt.

— Die Oper „Sarema" von F. Höfer hat ihre Uraufführung in Regensburg erlebt und ist zur Aufführung auch in Dessau, Prag und Köln in Aussicht genommen.

— Das Teplitzer Stadttheater hat im letzten Winter zum ersten Male Wagners „Tristan" und die „Meistersinger" aufgeführt, und zwar mit dem Erfolge, daß die Aufführungen mehrmals wiederholt werden konnten.

— Die neue Direktion der Pariser Großen Oper bereitet als erste Novität Wagners „Götterdämmerung" vor.

— Die Pariser Komische Oper bereitet als nächste Neuheit „Le Chandelier" von André Messager, dem neuen Direktor der Großen Oper in Paris, vor.

— In Nizza hat die dreiaktige Oper „La belle Sirène" von Mad. Armande de Polignac unter Direktion der Komponistin ihre Uraufführung erlebt.

— Im Theater im Haag ist die Oper „Die Hoffnung auf Segen" nach Heyermans von Charles Grelinger zum ersten Male gegeben worden.

— Im Deutschen Theater (Schauspielhaus) in New York hat Direktor Conried Straußens „Salome" nun doch zur Aufführung gebracht.

— Die Londoner Zensurbehörde hat die Wiederaufnahme des seit undenklicher Zeit auf dem Spielplan des Savoytheaters befindlichen „Mikado" verboten. Dies wird mit der Ankunft des japanischen Prinzen Fushimi in Verbindung gebracht. — Das ist kindisch und eher eine Beleidigung für den japanischen Prinzen.

— Umberto Giordanos neue chorlose Oper „Marcella" soll im November ihre Uraufführung in der Scala in Mailand erleben. Der Vorwurf benutzt eine Liebesgeschichte zwischen einer Pariser Modistin und einem jungen Fürsten. Das Textbuch stammt aus der Feder von Caïn. (Immer noch Modistinnen-Opern? Red.) Ein weiteres neues dramatisches Werk von Giordano, „La Festa di Nilo" betitelt, wird angezeigt. Es spielt in Aegypten zur Zeit der Invasion Napoleons. Das Libretto hat Victorien Sardou verfaßt.

— Das 8. Stuttgarter Musikfest wird in den Tagen vom 25.—27. Mai stattfinden. Dirigenten sind Hofkapellmeister Pohlig, Prof. S. de Lange, Prof. E. H. Seyffardt. Alter Ueberlieferung getreu, wird der erste Abend durch ein Händelsches Werk, den Messias, eingeleitet; die Hauptwerke des zweiten Abends sind eine Kantate von Bach und Bruckners 9. Symphonie und Tedeum. Am dritten Abend kommen auch zeitgenössische Tondichter zu ihrem Recht: R. Strauß mit dem Chorwerk Taillefer und E. H. Seyffardt mit dem Schicksalsgesang.

— In Kiel soll am 9. und 10. Juni mit einem Chor von 400 Stimmen unter Leitung von Mayer-Reinach ein Beethoven-Fest stattfinden.

— Wie man uns aus Berlin schreibt, ist im Symphoniekonzert des Mozartsaalorchesters unter Leitung von Hofkapellmeister Paul Prill ein „Fest-Vorspiel" für großes Orchester von Hans F. Schaub aufgeführt worden. Das Werk, das eine beifällige Aufnahme fand, wurde bereits in Symphoniekonzerten in Breslau, Frankfurt a. M. und Kreuznach erfolgreich aufgeführt. Außer dem Festvorspiel brachte Hofkapellmeister Prill noch zwei weitere Novitäten: eine „Romantische Ouvertüre" von Prof. Ernst Rudorff und eine „Szene der Marfa aus Schillers Demetrius-Fragment" von Max Bruch.

— Die in Berlin lebende Rezitatorin Frau Martha Kempner-Hochstädt, hat kürzlich im Saale des Berliner Architektenhauses einen Melodramen-Abend veranstaltet. Die Ballade von Marie Madelaine „Die Hexe vom Drudenstein" mit der Musik von Richard Hering und das „Werbende Lied" von Felix Dörmann mit der Musik von Friedrich Schuchardt ernteten reichen Beifall. Beide Werke sind bisher nur im Manuskript vorhanden. Kammervirtuos Felix Meyer spielte eine Sonate (op. 37, gleichfalls Manuskript) von Professor Dr. Thierfelder. Die melodramatischen Vorträge erregten lebhaftes Interesse. A. K.

— Der von Arthur Laser gegründete „Symphonie-Verein" in Berlin hat sein erstes Konzert mit gutem Gelingen gegeben. Die Konzerte finden nur vor Mitgliedern statt.

— Wagners vierstimmige Männerchorkomposition „Weihegruß" („An einen großen Deutschen") hat der Berliner Hofopernchor unter Leitung des Chordirektors Hugo Riedel gelegentlich seines Gastkonzertes in Leipzig zur Neuaufführung gebracht. Die Komposition war bis dahin zum ersten und einzigen Male am 7. Juni 1843 in Dresden von 250 ausgewählten Sängern zur Feier der Enthüllung des Monumentes Friedrich Augusts I. von Sachsen aufgeführt worden.

— „Exequien der Mignon" betitelt sich eine neue Komposition Theodor Streichers, die am 2. Juni auf dem Mannheimer

Jubiläumsmusikfest ihre Uraufführung erleben wird. Als textliche Unterlage sind die Chorgesänge gewählt, die im achten Kapitel des achten Buches von „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ enthalten sind. Der Komponist bietet einen außergewöhnlich großen musikalischen Apparat auf, um dem romantischen Charakter jener ergreifenden Gesänge gerecht werden zu können. Mehrere gemischte Chöre, unsichtbare Chöre und Kinderchöre werden dabei zusammenwirken.

— In Karlsruhe hat zugunsten des Pensionsfonds durch das bedeutend verstärkte Hoforchester unter Leitung von Hofkapellmeister A. Lorentz eine Aufführung des großen Berliozschen „Requiems“ stattgefunden. Der Chor war über 300 Personen stark.

— In Frankfurt a. M. haben die Herren Post, Ratzka, Schmidt und Schlemüller unter Mitwirkung der Gesangskräfte Aennie Wiegand und Herrn Naunow eine Anton Urspruch-Feier veranstaltet, wobei außer Liedern u. a. das Quintett in D dur op. 21 gespielt wurde (Klavier: Herr Eckel).

— Im Musiksalon von Bertrand Roth in Dresden sind in der 90. und 91. Aufführung zeitgenössischer Tonwerke Kammermusikstücke von Arensky, Lieder von H. Drechsler und Albert Mallinson aufgeführt worden.

— In Jena hat der Universitätsmusikdirektor Stein Händels „Messias“ in der Orchesterbearbeitung von Mozart und R. Franz (Orgelstimme ausgearbeitet von Ph. Wolfrum) aufgeführt.

— In der Hamburger Petrikirche ist unter Köhler Walter Niemanns Motette „Adoramus te“ aufgeführt worden.

— In Weimar hat Karl Goepfarts Chorwerk „Roms Fall“ für Männerchor, Sopran-, Tenor- und Baßsolo und Orchester eine erfolgreiche Aufführung erlebt.

— Im Abonnementskonzert der herzoglich meiningischen Hofkapelle in Eisenach hat ein Cellokonzert von Friedrich Gernsheim, von Kammervirtuos Piening gespielt, die Uraufführung erlebt.

— Im Orchesterverein zu Plauen ist eine Symphonie des spanischen Geigers Joan Manén, „Nova Catalonia“, und das Vorspiel zu dem Musikdrama „Sigune“ des Plauenschen Komponisten Walter Dost aufgeführt worden.

— Der Musikverein in Freiburg i. Br. hat ein neues Tedeum von Alexander Adam zur Aufführung gebracht.

— In Stade hat der „Neue Singverein“ unter Otto Wassmanns Leitung Mozarts Requiem aufgeführt.

— Wie man uns schreibt, hat in Liegnitz der Chorgesangverein, der im Dezember vorher erst Beethovens „Missa solemnis“ bei uns zum erstenmal und in höchst würdiger Weise zur Aufführung brachte, seines Dirigenten W. Rudnick liebliche Märchenmusik „Dornröschen“ nach längeren Jahren aufgeführt. Die melodiösen Weisen im feinen Orchestergewande nahmen die Zuhörerschaft aufs neue gefangen.

— Der Musikverein in Schneidemühl hat Mendelssohns Oratorium „Paulus“ unter der Leitung des Seminar-Musiklehrers Jendrossek aufgeführt. Seit seinem Bestehen (1901) wurden folgende größere Werke vom Musikverein aufgeführt: Haydn „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“, Schumann „Paradies und Peri“, Bruch „Glocke“, Händel „Judas Makkabäus“, Mendelssohn „Elias“ und „Paulus“. k.

— In Neumünster hat unter Leitung von Musikdirektor Delfs der Musikverein den „Elias“ aufgeführt.

— Im Baseler Gesangverein sind unter Suter Chorkompositionen mit Orchester von Walter Courvoisier („Der Dinurstrom“), Frederik Delius („Im Meerestreiben“), Jul. Weismann (Fingerhütchen) und R. Strauß (Taillefer) zur Aufführung gelangt.

— Die Société de chant sacré de Genève hat unter Leitung von Otto Barblan die „Graner Festmesse“ von Liszt aufgeführt. In der Kathedrale de Saint-Pierre in Genf kam unter Barblans Leitung unter anderem das Kyrie aus der Brucknerschen Messe in c moll für 8stimmigen Chor (und Blasinstrumente, hier durch Orgel ersetzt) zur ersten Aufführung.

— „Pohiolas Tochter“, eine neue symphonische Dichtung von Jean Sibelius, soll nach der Petersburger Erstaufführung in nächster Zeit vom königl. Orchester in Stockholm aufgeführt werden.

— In einem Bericht über ein Wohltätigkeits-Konzert lesen wir in einem Berliner Blatte: „Emmy Destinn sang die Arie der Salome aus der ‚Herodias‘ von Massenet.“ (Massenets Oper wurde 1881 in Brüssel aufgeführt. — Ben Akiba!)



Emil Kroß. Praktischer Unterrichtsstoff für zwei Violinen. Edition Bosworth Nr. 253—58. 6 Hefte broschiert. Preis je 1.50 Mk. netto. — Das Duettenspiel wurde früher viel häufiger geübt als heute. Daß ein Duo für zwei Geigen noch lange kein Quartett oder ein Trio ist, daß der Komponist die stärkste Beschränkung im Satz sich auferlegen muß, wenn er für zwei Geigen schreibt, daß vor allem das Fehlen eines richtigen Basses störend wirken kann, daß die Klangfarbe etwas gleichmäßig ist, der Satz oft dürftig klingt, entgegne man hier nicht. Alles dieses trifft gewiß zu, doch ebenso gewiß ist es, daß das Duettenspielen seinen hohen Wert für die Schüler besitzt, die dazu angehalten werden, und daß es seine besonderen, intimen Reize hat. Man hat sich heutzutage zu sehr an das Klavier gewöhnt, hält es leicht für ganz unentbehrlich, wer sollte es aber vermissen, wenn er eben eines der schönen Geigen-Duos von Haydn oder Viotti gespielt hat, worin gezeigt ist, was aus dieser Gattung gemacht werden kann, wenn ein Meister sich ihr zuwendet! Für den Lernenden und für den Liebhaber sei daher auf das fast vergessene Duettenspiel angelegentlich hingewiesen, hier bildet er seine musikalischen Fähigkeiten (namentlich Gehör und rhythmisches Gefühl) noch weiter aus und kann dabei Hausmusik der besten Art kennen lernen, wenn er die richtige Stoffauswahl vornimmt. Emil Kroß hat nun in verdienstvoller Weise unter dem erwähnten Titel eine sechs Stufen umfassende Sammlung von Violinduetten herausgegeben. Darin enthalten ist durchaus nur Altes, Bewährtes und Erprobtes (warum werden heute keine Duetten mehr geschrieben?), weitaus das meiste original, einiges auch in Bearbeitung für 2 Violinen. Doch können solche Bearbeitungen niemals ganz den Ersatz für das Original geben, sie mögen noch so geschickt gemacht sein. Fingersatz- und Bogenstrichbezeichnung ist nach einheitlichen Grundsätzen in allen Heften angegeben, die als vortreffliche Ergänzung zu irgendwelcher Violinschule betrachtet werden können. Sie führen von der einfachsten Stufe, von Campagnoli, Mazas und Pleyel über Mozart (die Mozartschen Violinduos sind, wie hier in Parenthese bemerkt werden soll, eigenhändige Uebertragungen Mozarts von einigen seiner Klavier-Violinsonaten für 2 Geigen), und über die mittelschweren Sachen von Mazas, Haydn, Viotti oder Wanhal zu Spohr und Molique; auch Rode, Ernst u. a. sind vertreten. Im ersten Heft nimmt wohl Campagnoli, im vierten Mazas einen beinahe allzugroßen Raum ein, hier hätte unschwer für etwas reichere Abwechslung gesorgt werden können. Doch ist diese Bemerkung für den Wert der Sammlung von nebensächlicher Bedeutung. Von den 143 Nummern, die die Sammlung im ganzen enthält, entfallen 80, worunter natürlich meistens kleine Sätzchen, auf das erste Heft, die späteren Hefte enthalten 8, 10, 12 oder mehr Nummern, sie alle bieten in ihrer Reichhaltigkeit und Güte wertvollen und sehr empfehlenswerten Stoff für Geiger, die dem Duettenspiel ihre Aufmerksamkeit zuwenden wollen. Und es wäre aus genannten Gründen zu wünschen, daß das recht viel wieder täten. (Eine Klavierbegleitung hat der Verlag jetzt ebenfalls erscheinen lassen. Red.) A. Eisenmann.

Geistliche Lieder für Gemeinde und Haus, mit Begleitung der Orgel, des Harmoniums oder des Klaviers im Auftrag des Großh. Oberkonsistoriums als Anhang zum Choralbuch bearbeitet von Arnold Mendelssohn. Darmstadt, Johs. Waitz, Hof-Buch- und Kunsthandlung 1907. Kart. 1.20 Mk., bessere Ausgabe geb. 2.16 Mk. — Zunächst ist diese, 77 Nummern umfassende Sammlung für die hessische Landeskirche bestimmt, die jüngst einen „Anhang“ zu ihrem Gesangbuch (Darmstadt, Jonghaus 1906, zweistimmig 20 und 25 Pf.) veranstaltet hat. Dieser Anhang enthält neben einigen Kirchenliedern, deren Fehlen im Gesangbuch die Gemeinde als Mangel empfunden hat, in der Hauptsache geistliche Volkslieder für die Bedürfnisse des Kindergottesdienstes, des christlichen Hauses und der kirchlich gestimmten Gemeinschaftskreise. Was der Sammlung aber einen ganz besonderen Wert gibt, das ist die Bearbeitung, und zwar sowohl die des vierstimmigen Orgel- bezw. Harmonium- oder Klavierparts, als die des zweistimmigen Satzes. Sie rührt von keinem Geringeren her als von Arnold Mendelssohn. Wenn ein Meister wie er mit seiner Kunst den Bedürfnissen der Gemeinde und der Kinderwelt zu dienen sich die Aufgabe stellt, so darf nicht bloß etwas Befriedigendes, sondern etwas künstlerisch Bedeutendes erwartet werden. Und diese Erwartung täuscht nicht. Wenn irgendwo, so bewahrheitet sich hier das Wort: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.“ Einen Meister fordert der zweistimmige Satz, der dem durchschnittlichen Können der Kinder gerecht werden und zugleich musikalisch bedeutungsvoll sein soll. Und einen solchen Satz bietet der „Anhang“ selbst. Einen Meister ferner fordert die Schaffung eines vierstimmigen Orgel- bezw. Klaviersatzes, der die Kräfte, wie sie der Hausgemeinde durchschnittlich zu Gebote stehen, nirgends überschreiten und doch musikalisch etwas sagen, reiz- und gehaltvoll sein soll. Uns imponiert hier ebenso die volle Meisterschaft des Könnens, wie die Meisterschaft künstlerischer Selbstbescheidung, die mit den einfachsten Mitteln Bedeutendes zu wirken versteht. Die neuen Weisen, die Mendelssohn zu den Liedern „Der Herr bricht ein um Mitternacht“, „Schmückt das Fest mit Maien“, „Lob der Musika“ (Luther) gegeben hat, sind dem Genius des deutschen geistlichen Volksliedes abgelauscht. Man vergleiche sie nur mit den sogenannten Volksliedern neu-englischer Herkunft, dann wird man empfinden, was hier geboten ist. Daß auch Meister wie Löwe, und vor allem der unbegreiflicherweise viel zu wenig gekannte und gewürdigte Mergner dem Volksgemüt nahe gebracht werden, ist ein weiteres Verdienst dieser Sammlung. Das Gesagte genügt, ihr die weiteste Verbreitung zu sichern. H. A. Köstlin.

Hermann Anderson. Sérénade du marin (valsette mignon). Verlag von Jos. Seiling, München. — Von gewinnendem Reiz.

August Ludwig. Drei Lieder ohne Worte. Werk 207 (1 Mk.). Deutscher Liederverlag, Dresden. — Werden den Freunden älteren Stils willkommen sein mit ihrer schlichten Melodik.

Schluß der Redaktion am 6. April, Ausgabe dieser Nummer am 18. April, der nächsten Nummer am 2. Mai.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 14.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei **Kreuzbandversand** im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Das Jubiläum des Stuttgarter Orchestervereins.

Am 2. März d. J. hat, wie schon kurz gemeldet, der Stuttgarter Orchesterverein mit stolzer Freude das Jubiläum seines 50jährigen Bestehens feiern dürfen. Wenn ein Verein von Dilettanten im Kampf mit allerlei Hemmnissen und Schwierigkeiten 50 Jahre lang nicht bloß siegreich sich durchringt, sondern zu immer schöneren und höheren Leistungen sich aufschwingt, so hat er seine Daseinsberechtigung damit vollauf erwiesen. Daß man von einem Liebhaber-Orchester nicht immer ganz ideale Aufführungen erwarten darf, ist selbstverständlich, dafür aber ist es eine andere Idealität, die diesem Verein seinen Wert verleiht: es ist die reine Liebe zur Sache, die edle Begeisterung für die Kunst, von der die Mitwirkenden erfüllt sind. Man könnte das Musizieren unseres Orchestervereins als eine Art von erweiterter Hausmusik bezeichnen, wie denn auch an die Konzerte meistens eine zwanglose gesellige Vereinigung sich anschließt, wo jeder, der „etwas kann“, Gelegenheit findet, sich hören zu lassen, und aktive und passive Mitglieder, Männlein und Fräulein (auch sechs junge Damen wirken ja beim Orchester mit) in fröhlichem Beisammensein und Gedankenaustausch einander persönlich näher kommen. Und so ist dieser Verein ein lebendiges Zeugnis dafür, daß es im musikalischen Leben nicht bloß Künstler und Publikum gibt und geben soll, sondern daß neben und über dem passiv bloß empfangenden Publikum noch eine zwischen den beiden vermittelnde Partei stehen muß: es ist die gar nicht zu verachtende, heutzutage immer mehr anwachsende Schar der ausübenden Freunde der Tonkunst, die von allen Berufszweigen her sich zusammenfinden, um miteinander zu musizieren aus purer Freude. Denn den vollen Genuß der Musik wird doch nur der Selbstmusizierende haben, ja auch zum voll eindringenden Verständnis eines musikalischen Kunstwerks wird nur der Ausübende gelangen. So muß es denn auch den Künstlern von größtem Werte sein, daß es einen Dilettantismus gibt; denn durch diesen erst wird das wahre Interesse für ihre künstlerischen Leistungen geweckt und in weite Kreise getragen.

Zur Hauptaufgabe hat sich der Verein ursprünglich in weiser Beschränkung die Einübung und Aufführung klassischer Instrumental-Kompositionen gesetzt, insbesondere solcher, die in Stuttgart selten oder gar nicht gehört werden. So wurden denn in den nahezu 200 Aufführungen an Symphonien, Ouvertüren und sonstigen Orchesterwerken 21 von Haydn, 32 von Mozart, 19 von Beethoven, 5 (meist Suiten) von S. Bach, 5 von Händel, 4 von Schubert, 5 von Mendelssohn usw. aufgeführt. Doch mit der Zeit wagte man sich auch an die Neueren und schreckte vor schwierigeren Aufgaben nicht zurück: es kamen Orchesterwerke von R. Schumann, J. Raff, H. Götz, E. Grieg, R. Wagner und zuletzt gar die c moll-Symphonie Nr. 2 von A. Bruckner zur Aufführung. Daß der Verein auch hin und wieder Orchesterwerke strebsamer jüngerer Komponisten zur Aufführung brachte, um ihnen eine Bahn zu bereiten in der Oeffentlichkeit, ist ihm auch als Verdienst anzurechnen. Zum besonderen Vorteil hat es dem Verein gedient, daß er zu seinen Dirigenten bedeutende Künstler gewann — wie, um nur wenige Namen zu nennen: Dr. Immanuel Faißt, Dionys Pruckner, R. Winternitz, S. de Lange —, die streng in ihren Anforderungen und doch wieder mit kluger Rücksicht auf die Verhältnisse und das gegebene Maß der Kräfte ihres Amtes walteten. Ein Beweis für seine Lebenskräftigkeit ist das Erwachen des Vereins nach einem Schlummer von gegen 2 Jahren in der Kriegszeit zu neuem frischem Leben. Die von Prof. M. Elben verfaßte interessante Festschrift, in der die Geschichte des Vereins in allen seinen Entwicklungsphasen uns anschaulich vor Augen geführt wird, zeigt uns, wie mit jedem neuen Dirigenten wieder ein neuer Eifer und ein neues Streben in die Mitwirkenden kam und neue Ziele ins Auge gefaßt wurden. Durch diese Dirigenten, die oft selber mit ihrer Kunst bei einem der Vorträge sich beteiligten, wurden auch andere bedeutende Künstler zur Mitwirkung hin und wieder herbeigezogen, so daß manches Konzert ein künstlerisches Gepräge bekam. Auch in der Zusammenstellung der Vortragsstücke ist ein stetiger Fortschritt zu beobachten, besonders was die Stileinheitlichkeit betrifft. So wurden schon vor Jahren besondere Mozart-Abende, Beethoven- und Schubert-Abende gegeben. H. Rückbeil, der gegenwärtige schneidige, auf anziehende, stilvolle Aufführungen eifrigst bedachte Dirigent, hat dem Spielplan mit Vorliebe das historische Prinzip zugrunde gelegt.

Und so bekommt man und bekam besonders bei der letzten Festaufführung den Eindruck: der Orchesterverein ist ein wertvolles Glied im musikalischen Organismus unserer Stadt, das man nicht missen möchte aus mehr als einem Grunde. Er bietet nicht allein in seinen Konzerten viel Schönes, Bedeutendes aus alter und neuer, auch neuester Zeit, was man sonst nicht leicht zu hören bekäme — wurde doch Schuberts h moll-Symphonie seinerzeit zum ersten Male in Stuttgart vom Orchesterverein aufgeführt —, er bietet vielen Freunden der Musik die beste Gelegenheit zum praktischen Studium und immer tieferem Eindringen in die herrlichen Schätze unserer und ausländischer Orchestermusik, er bildet zugleich als der Repräsentant eines tüchtigen, gesunden, sich bescheidenden und doch dabei ernststrebenden Dilettantismus das vermittelnde Band zwischen Künstler und Laien. Möge er auch fernerhin und immer mehr Gönner und Freunde finden unter den oberen Zehntausend zu materieller Beihilfe, wie unter der gottbegnadeten Künstlerschar zu fernerem fröhlichen Blühen, Wachsen und Gedeihen!

A. Sch.



Kunst und Künstler.

— Max Reger ist nicht bloß Leipziger Universitätsmusikdirektor geworden, sondern wird, was beinahe ans Wunderbare grenzt, am Leipziger Konservatorium als Lehrer für Komposition wirken. Er trat seine Stelle am 1. April an. Das „Musikalische Wochenblatt“ bemerkte seinerzeit, als die Berufung noch nicht ganz perfekt war: „Hoffentlich kommen die Verhandlungen zu einem gedeihlichen Abschlusse; denn man könnte das Institut nur dazu beglückwünschen, wenn es sich für das Lehrfach der Musikalischen Theorie und des Kontrapunkts einer Autorität wie Reger versicherte.“ Was das Scheiden Regers für München bedeutet, scheint dort von einigen erkannt zu werden. Hermann Bischoff schreibt in der „Rheinischen Musikzeitung“ zum Exodus Münchner Musiker: „Daß Max Reger einen Ruf nach Leipzig erhalten hat, ist bekannt. Auch Felix Berber, einer der wenigen jetzt lebenden Geiger großen Stiles, verläßt uns, und es drängt sich uns die Frage auf: war es wirklich nicht möglich, diese beiden Künstler München zu erhalten? . . . Nicht mit Unrecht schlug Ruederer in seiner Satire „auf drehbarer Bühne“ vor, man solle vor dem damals neuerbauten Prinzregententheater die Statue „der verpaßten Gelegenheiten“ aufstellen. Die verpaßten Gelegenheiten aus den sechziger Jahren kennen wir ja alle. Aber auch, daß man in neuerer Zeit Strauß nach Berlin gehen ließ, daß man jetzt ruhig zusieht, wie Reger und Berber München verlassen, rechne ich dazu. Ich spreche nicht von den kompositorischen Leistungen der beiden Erstgenannten, obwohl der Ruhm derselben die ganze Welt erfüllt und der Stadt, in der die Künstler leben, Glanz verleiht. Ich spreche hier vom Dirigenten Strauß, und von Reger, dem ganz unvergleichlichen Klavierspieler, dessen pianistische Mitwirkung so manchem Konzerte die eigentliche Bedeutung gab. Ich spreche von den wundervollen Kammermusikabenden, die Berber im Verein mit Stavenhagen und Kiefer gab. Ich spreche von den Schülern, die Berber und Reger hierher zogen, und die nun mit ihren Meistern wohl München verlassen werden.“ — Dazu Thuilles Tod! Und die neueste Hoftheateraffaire? Befindet sich das musikalische München in aufsteigender Linie?

— Der Friede. Unter dieser Ueberschrift schreiben zur Beilegung des Tantiemenstreites die „Musikgeschäftlichen Blätter“: „Nach langjährigem Kampfe ist der Friede zwischen dem Vorstande der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für Musikalisches Aufführungsrecht) und der Leipziger Verlegergruppe mit ihrem Anhange geschlossen worden. Beide Parteien haben Konzessionen gemacht, beide sind sich entgegengekommen, und so hat eine Einigung stattgefunden, ohne daß man von Siegern oder Besiegten sprechen kann. Die Leipziger Herren — nachdem sie sich von der mustergültigen Organisation und Leitung der Anstalt überzeugt — haben sich mit der Tatsache abgefunden, daß die Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht eine Gründung der Genossenschaft der Komponisten ist, daß daher die Oberleitung dieser Anstalt ihr allein zukommt. Dagegen hat der Vorstand der Genossenschaft die Berechtigung der Leipziger Forderung auf wesentliche Stärkung der Verlegerstellung in der Anstalt anerkannt und sämtliche diesbezüglichen Ansprüche der Herren erfüllt. Beiden Parteien ist ihr Entgegenkommen aufs wärmste zu danken! Dieser Friedensschluß ist ein Ereignis von eminenter Bedeutung für das gesamte deutsche Musikleben. Und auch in den kollegialen Beziehungen der Verleger zueinander wird dieser Friede sich in erfreulichster Weise bemerkbar machen. Es gibt von nun ab nicht mehr zwei Lager, zwei Parteien, die sich bekämpfen, es gibt nur noch die eine große Partei der deutschen Musikverleger, die heute wieder — wie früher — in freundlich kollegialem Einvernehmen dieselben gemeinsamen Interessen vertreten. Und hierzu seien die deutschen Musikverleger aufs herzlichste beglückwünscht!“ — Sehr schön, nur hätte man das Vergnügen schon etwas früher haben können!

— Eine neue Urheberrechtsfrage ist, wie wir aus zuverlässiger Quelle erfahren, nun ebenfalls glücklich gelöst worden. Zwischen Richard Strauß und der „Société des auteurs dramatiques" sind die infolge der Pariser Salome-Aufführung zur Sprache gekommenen Differenzen völlig beseitigt worden, nachdem der Vorstand in liebenswürdiger Weise die prinzipiellen Forderungen von Richard Strauß bewilligt hat. Tantiemenforderungen haben in dieser ganzen Angelegenheit überhaupt keine Rolle gespielt. Dr. Richard Strauß war nur bemüht, in den Statuten der Société Unklarheiten zu beseitigen. Daß ihm das gelungen ist, kommt unzweifelhaft allen deutschen Autoren zugute, und wir dürfen Herrn Strauß für seine Bemühungen in der Sache dankbar sein. Daß das Gerede von „unglaublichen Tantiemensummen" wieder mal eitel war, ist damit unzweideutig nachgewiesen. Unser Pariser Korrespondent hatte es übrigens schon dementiert.

— Etwas über rumänische Musik. Wohl keine Kunst ist so sehr dazu angetan, den Charakter eines Volkes zum Ausdruck zu bringen, wie seine Musik. Denn keine ist so wandlungsfähig wie sie und keine so fügsam und verständnisvoll gegenüber den tiefsten Empfindungen, den zartesten Regungen, den bizarresten Launen einer Volksseele. Ich denke natürlich nicht an die zivilisierte Welt, wo aus der Musik nicht mehr die Stimme eines ganzen Volkes singt. Das zivilisierte Volk singt nicht mehr selber, es läßt sich von einigen Einzelnen vorsingen, und was die Musik da wiedergibt, ist nicht mehr Volkscharakter, sondern Individualität oder Manier eines Einzelnen. Nein! Ich denke nicht an die bewußt Individuellen, nicht an den Franzosen, der mit jedem Ton singt: „Siehst du, wie wir frivol sind!" — nicht an den „musikalischen" Italiener, nicht an den gemütlichen Wiener, der mit jedem Ton sagt: „Gelt da schaugst, wie mir g'müatlich san!" — nicht an den Deutschen, der in jedem Takt betont: „Ich bin ein echter Deutscher, in mir singt die echte deutsche Urkraft." Nein! Ich denke an die wenigen Völker, die ihre Seele noch unbewußt in sich tragen und sie noch unbefangen heraussingen. Das rumänische Volk gehört dazu und da ist es eigentümlich und interessant, in der Musik, dem Selbstbekenntnis eines Volkes zu lauschen. Die rumänische Musik entspricht vollkommen dem rumänischen Charakter. Der Rumäne ist phlegmatisch bis zur Teilnahmslosigkeit, im Unglück wie im Glück kennt er nur den einen Satz: „Wenn es der liebe Herrgott so will." (Es scheint aber doch auch anders kommen zu können. Red.) Sehr schwermütig zieht dieses Leitmotiv durch die ganze rumänische Musik, gewöhnlich ertönt die Weise in Moll und die eigentümliche, sich immer wiederholende Begleitung gibt ihr etwas Eintöniges, Einschläferndes. Im eigentlichen Sinne musikalisch ist der Rumäne nicht, das heißt, er hat kein Ohr und kein Verständnis für die raffinierten, durchdachten Harmonien der modernen Musik. Er hat nicht das Bedürfnis, seine einfachen Gefühle in gesuchte Ausdrücke zu kleiden. Eine typische Erscheinung im Lande sind die Lautari. Es sind dies rumänische Zigeuner, die als fahrende Musikanten ihr Leben fristen. Bei keinem Feste, bei keiner Hochzeit, bei keinem Tanz dürfen sie fehlen, immer sind sie bei der Hand, einem mit ihren lustigen und traurigen Weisen die Zeit zu vertreiben. Ein solches Orchester besteht gewöhnlich aus zwei Violinen, einer Flöte und einer Baßgeige. Der erste Violinist ist zugleich Dirigent und ganz merkwürdig ist es zu sehen, wie er die übrigen Spieler mit einem Augenwink zu leiten versteht. Aeußerst intelligent, fassen sie eine neue Melodie sofort auf. Der Dirigent spielt ein soeben gehörtes Lied den andern vor, während diese, dem Anführer fest in die Augen blickend, die Begleitung aus dem Stegreife hinzuspielen. Daß die modernen Musikstücke sich bei dieser Wiedergabe recht eigentümlich anhören, ist selbstverständlich; denn, wie gesagt, fehlt dem Rumänen jedes Verständnis für fremde Harmonien. Während der Arbeit singt der Rumäne selten oder nie, aber abends, beim Heimweg, hört man oft die schwermütigen Weisen ertönen. Das rumänische Lied hört sich auch am besten am Abend an — an einem Spätherbstabend, gleich nach Sonnenuntergang, wenn die Luft noch leuchtet und duftet. Dann klingt es über die Ebene dahin, so schwermütig — so traurig — so müde . . . Klara Sulzer (Galatz).

— Bachiana. Ueber das mit der Einweihung des Bach-Hauses und Bach-Museums in Eisenach verbundene Bach-Fest erhalten wir vom Vorstande der Neuen Bach-Gesellschaft die folgenden Mitteilungen: Die Einweihung des Bach-Hauses und Bach-Museums findet in den Tagen vom 26.—28. Mai in Eisenach statt. Geplant sind folgende Veranstaltungen: Den 26. Mai ist ein Kirchenkonzert in der Georgenkirche. Am Montag vormittag die Einweihung des Bach-Hauses; ihr geht voraus ein Gottesdienst in der Georgenkirche in der Form eines Gottesdienstes zur Zeit Bachs, in dem eine Pfingstkantate zur Aufführung kommt. Nachher gemeinschaftlicher Zug in das Bach-Haus, bei der Einweihung Gesang der Thomaner. Abends findet ein Kammermusikkonzert mit Orchester statt. Dienstag wird eine Versammlung der Mitglieder der Neuen Bach-Gesellschaft abgehalten, wobei Superintendent D. W. Nelle-Hamm einen Vortrag: „Sebastian Bach und Paul Gerhardt" halten wird. Bei dieser Versammlung sollen vor allem auch Richtsätze betreffend die Bachsche Kunst zur Verhandlung gestellt werden. Am späteren Nachmittag findet ein weiteres Kammermusikkonzert ohne Orchester statt. Das Orchester stellt für sämtliche Veranstaltungen die Weimarsche Hofkapelle. — An der neuen Kirche zu Arnstadt i. Thür. ist eine Bach-Gedenktafel angebracht worden, die folgende Inschrift trägt: „Gott zu Ehren wirkte an dieser Kirche Joh. Seb. Bach als Organist 1703—1707".

— Vom Dresdner Tonkünstlerfest. Zur Prüfung der Orchesterwerke, die zur Aufführung bei der am 28. Juni in Dresden beginnenden Tonkünstlerversammlung des Allgemeinen Musikvereins eingereicht wurden, war der damit betraute Ausschuß dieser Tage in Berlin versammelt. Eingesandt sollen insgesamt nicht weniger als 415 Kompositionen worden sein, von denen 80 in die engere Wahl kamen. Schließlich wurden sechs Orchesterwerke zur Aufführung bestimmt, und unter diesen zwei Werke von verstorbenen Komponisten, eins von Thuille und eins von Liszt.

— Bühnenfestspiele in Venedig. Der Musikverleger Ricordi bestätigt in einer Zuschrift an den Corriere della Sera die Nachricht eines venezianischen Blattes, daß alljährlich im September im Teatro Fenice zu Venedig Bühnenfestspiele nach Bayreuther Muster stattfinden und italienische Opern in Aufführungen ersten Ranges dem internationalen Publikum der Lagunenstadt geboten werden sollen. Amerikanische Kapitalisten haben ihre materielle Unterstützung zugesagt; der Musikdirektor Toscanini vom Mailänder Skalatheater wird die künstlerische Leitung übernehmen. — Nach „Bayreuther-Muster" klingt die Fassung dieser Nachricht nun gerade nicht.

— Staatliche Musikpflege. Die oldenburgische Kultusbehörde hat eine staatliche Musikkommission, bestehend aus Musikdirektor Prof. Kuhlmann-Oldenburg, Lehrer Thoele-Elmenhorst und Prof. Bromberger-Bremen, ernannt.

— Städtische Musikpflege. Die Stadtverordnetenversammlung in Bonn hat die Errichtung eines eigenen städtischen Orchesters in Stärke von 38 Mann beschlossen. Als Leiter wurde der Kapellmeister Sauer in Koblenz gewählt. Die Frage betreffend Einführung einer eigenen Oper soll nunmehr auch bald zur Lösung gelangen.

— Wien in Berlin. Johann Strauß, der Jüngste, der wegen einer Konkursaffäre seine Stellung als Hofballmusikdirektor in Wien verlor und auch sonst dort mancherlei Unannehmlichkeiten erfuhr, soll Blättermeldungen zufolge mit seiner Kapelle nach Berlin übersiedeln.

— Reformen an Konservatorien. Dem Vernehmen nach stehen im Wiener Konservatorium Reformen bevor, deren wichtigste die Schaffung einer Meisterschule für Geige sein soll. Diese Abteilung soll der Meisterschule für Klavier, zu deren Leitung bekanntlich Ferrucio Busoni berufen wurde, angegliedert und dem Violinvirtuosen Willy Burmester unterstellt werden. Die Angelegenheit ist vorläufig noch in Schwebe. — Am Pariser Konservatorium hat der Direktor Gabriel Fauré sein längst erwartetes Reformwerk damit begonnen, zwei Klassen für instrumentales Zusammenspiel und Kammermusik einzurichten, zu deren Leitung die zu Titularprofessoren ernannten Herren Chevillard, der Dirigent des Lamoureux-Orchesters, und Lucien Capet, der Primarius eines nach ihm benannten vorzüglichen Streichquartetts, berufen wurden.

— Opernreformen. In der „Neuen Zeitschrift für Musik" (Musikalisches Wochenblatt) lesen wir: Der neue Pariser Operndirektor Messager scheint gesonnen zu sein, durchgreifende Reformen auszuführen. Wie „Le Figaro" meldet, hat der künftige Leiter des Dekorations- und Kostümwesens der „Académie nationale de musique", P. Lagarde, beschlossen, im Jahre 1908 die französischen Maler zu einem Wettbewerb um neue Dekorationen für eine noch zu bestimmende Oper einzuladen, die dann natürlich mit den neuen Dekorationen sogleich zur Aufführung gelangen soll. Die Kosten der Herstellung der preisgekrönten Dekorationen trägt die Leitung der Oper. An diesen Wettbewerb soll sich dann ein solcher um Kostüme anschließen.

— Vom Musikalienverlag. Am 19. März hat die Musikalienfirma Friedrich Hofmeister in Leipzig auf hundert Jahre ihres Bestehens zurückgeblickt. Sie war im Jahre 1807 die dritte Musikalienhandlung (die Firma Breitkopf & Härtel war die erste), die sich in Leipzig etablierte. Ein Urenkel des Begründers Friedrich Hofmeister, Karl W. Günther, leitet gegenwärtig das Geschäft; der Verlag umfaßt heute nahezu 9000 Verlagswerke.

— Schubertiana. Auf dem Sobieski-Platz in Wien soll ein Schubert-Brunnen aufgestellt werden. Bildhauer Josef Beyer hat im Auftrage eines Komitees, an dessen Spitze Fürst Johann von und zu Liechtenstein steht, und auf Anregung des Schubert-Bundes und der Vertretung das Modell des Schubert-Brunnens bereits vollendet.

— Ein berühmtes Haus. Der Pariser Verein für Theatergeschichte will an dem Hause Boulevard Montmartre Nr. 16, in dem Rossini seinen „Wilhelm Tell", Boieldieu seine „Weiße Dame" und Carafa seinen „Masaniello" komponierte, eine Gedenktafel anbringen lassen. Rossini und Boieldieu wohnten zu gleicher Zeit in dem Hause (des ersteren Wohnung lag gerade unter der des letzteren) und standen in freundschaftlichem Verkehr.

— Unser Prager Mitarbeiter Herr v. Procházka ersucht uns um Aufnahme folgender Erklärung: „Nachweislich werden, wie ich erfahre, in einem Prager Musikverlage veröffentlichte Salonkompositionen unterschiedlichen französischen Titels, mit „Fr. Prochaska" und einer Freiherrnkrone gezeichnet, vielfach das Publikum irreführend, als rührten sie von mir her, öffentlich angepriesen und verkauft. Ich erkläre hiermit, daß meine Person mit besagten Salonkompositionen nichts zu schaffen hat und meine Werke sämtlich im Auslande erschienen sind. Ich behalte mir weitere Schritte gegen jenes meinen künstlerischen Standpunkt tangierende, als meinen Namen mißbrauchende Vorgehen vor."

— An alle Freunde des deutschen Liedes. Folgender von einer Reihe namhafter Musiker und großer Gesangvereine unter-

zeichnete Aufruf geht uns mit der Bitte um Veröffentlichung zu: „Am 30. April 1907 wird ein Meister des deutschen Männergesanges, der Königl. Musikdirektor Edwin Schultz (Tempelhof-Berlin), seinen 80. Geburtstag feiern. Unzählige Herzen hat Edwin Schultz erhoben und gerührt durch seine herrlichen Männerchöre, unter denen wohl der Preischor vom Kasseler Gesangwettstreit im Jahre 1899 „Der Reiter und sein Lied" die größte Verbreitung gefunden hat. Begeistertes Lob und Ehren aller Art hat der Meister während seiner langen künstlerischen Wirksamkeit in reichem Maße empfangen, nicht aber so viel irdisches Gut erworben, daß er sorgenfrei leben könnte, zumal er seit Jahren von Krankheit heimgesucht ist. Wir halten es daher für eine Ehrenpflicht aller Freunde des deutschen Liedes, dem volkstümlichen Sänger durch eine Ehrengabe zu seinem 80. Geburtstage unsere Dankbarkeit zu beweisen. Die „Deutsche Bank in Berlin" Depositen-Kasse A, Mauerstraße 29/32, ist bereit, „Beiträge für die Edwin Schultz-Ehrengabe" entgegenzunehmen, ebenso der Arbeitsausschuß (Berlin W 8, Französische Straße 48III.), der das Resultat seinerzeit bekanntmachen wird. Sangesbrüder und Freunde des deutschen Liedes, zeigt durch die Tat, daß wir Euch aus der Seele gesprochen haben, ehrt den deutschen Meister!"

* * *

Personalnachrichten.

— An Stelle von Robert Radecke ist Prof. Dr. Hermann Kretzschmar zum Leiter des Königl. Instituts für Kirchenmusik in Berlin ernannt worden.

— Der Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Philipp Wolfrum in Heidelberg ist zum General-Musikdirektor ernannt worden.

— Anläßlich der Hundertjahrfeier der „Dreißigschen Singakademie" in Dresden ist der Leiter der Akademie, Kapellmeister Hoesel, zum Professor ernannt worden.

— Willy Burmester ist vom König von Dänemark zum Ritter des Danebrogordens ernannt worden.

— Als Organist an der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin ist an Stelle des verstorbenen Prof. Reimann der bisherige Organist an der neuen Garnisonkirche Herr Walter Fischer gewählt und bestätigt worden.

— Rudolf Ewald Zingel in Frankfurt a. O. ist unter mehr als 50 Bewerbern einstimmig vom Konzil der Universität Greifswald zum Universitäts-Musikdirektor gewählt worden; er hat die Stellung bereits am 1. April angetreten. (Herr Zingel ist unsern Lesern aus der Musikbeilage bekannt. Red.)

— Unter den vielen Bewerbern um die Direktion des Bremer Stadttheaters ist Hubert Reusch, Leiter des deutschen Theaters in Hannover, vom Senate erwählt worden. Er wird seinen Posten Mitte 1908 antreten. Nach den Stimmen der Presse unserer Nachbarstadt erfreut sich der Erwählte guten künstlerischen Rufes und großer Beliebtheit, so daß man hier seiner Direktionstätigkeit mit großen Erwartungen entgegensieht. J. B.

— Zum städtischen Kapellmeister in Elberfeld ist an Stelle des verstorbenen Musikdirektors G. Rauchenecker der zweite Kapellmeister vom Stadttheater in Krefeld, Herr K. Gemünd, gewählt worden.

— Das Sängerpaar Dr. Felix von Kraus und Frau Osborne-Kraus ist der Wiener Hofoper verpflichtet worden.

— Die Sängerinnen Fräulein Beate Dereani vom Kölner Opernhaus und Fräulein Else Kronacher aus Berlin sind nach erfolgten Gastspielen vom Beginn der nächsten Spielzeit ab für die Dessauer Hofbühne verpflichtet worden. E. H.

— Charles Lecocq, der französische Operettenkomponist, lebt noch! Der einzige aus einer ruhmreichen Operettenepoche. Er feiert in diesem Frühjahr sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum. Vor fünfzig Jahren erlebte sein Erstlingswerk, die komische Oper „Le Docteur Miracle" die Uraufführung, jedoch ohne besonderen Erfolg, der sich aber bald darauf einstellte und Lecocq treu geblieben ist.

— Aus Berlin kommt die Nachricht vom Ableben der Sängerin Désirée Artôt de Padilla, mit der eine der bedeutendsten Sängerinnen ihrer Zeit dahingegangen ist. Die berühmte Künstlerin ist im Alter von 72 Jahren an einer Blinddarmentzündung gestorben. Eine geborene Pariserin, empfing sie von ihrem Vater, der Professor am Brüsseler Konservatorium war, dann von Pauline Garcia ihre musikalische Ausbildung. Sie trat im Alter von 22 Jahren zuerst in Konzerten in Brüssel auf. Im Jahre 1858 empfahl sie Meyerbeer an die Große Oper zu Paris, wo sie starken Erfolg fand. Dann ging sie nach Berlin als Mitglied der Lorinischen Operngesellschaft, die im alten Königstädtischen Theater spielte. Hier begründete sie ihren internationalen Ruf. Im Jahre 1869 verheiratete sich Désirée Artôt mit dem bekannten Baritonisten Padilla. Noch 15 Jahre gehörte sie der Bühne an, dann wirkte sie mit ihrem Gatten als Gesangslehrerin, als welche sie ebenfalls wertvolle Erfolge erzielt hat.

— In Zürich ist der Musikalienverleger Wilhelm Bessel, Gründer und Mitbesitzer des Petersburger Musikverlags Bessel & Co., gestorben. B. gab 1872 die Musikzeitschrift „Das Musikblatt" heraus, der er nach ihrem Eingehen „Die musikalische Rundschau" folgen ließ, und vereinigte in seinem Verlage Werke der bedeutendsten russischen Komponisten wie Tschaikowsky, César Cui, Mussorgsky, Borodin, Rimsky-Korsakow, Liadow usw., die in der eigenen 1871 gegründeten Notenoffizin hergestellt wurden.

— Der Impresario Maurice Grau, der frühere Direktor der New Yorker Metropolitan Opera, ist, 58 Jahre alt, in Paris gestorben.

— Man schreibt uns aus Dillenburg. Hier ist unlängst im 61. Lebensjahre der Kgl. Musikdirektor Ernst Wolfram gestorben. Herr Wolfram war seit über 30 Jahren Musiklehrer am Kgl. Seminar zu Dillenburg und wirkte mit seltener Vollkommenheit und Berufstreue. Ueber 1000 Lehrer verdanken ihm ihre musikalische Ausbildung. Als Leiter der vom Kgl. Konsistorium alljährlich in Wiesbaden abgehaltenen Orgelkurse gewann der Verstorbene noch weiteren Einfluß auf die Ausbildung von Organisten und die Entwicklung der Kirchenmusik. Er nahm nicht nur im Musikleben der Stadt sondern weit über den Bezirk hinaus die Stellung einer Autorität in seinem Fache ein und sein Heimgang wird von vielen aufrichtig betrauert. Ein besonderes Denkmal setzte sich der Verstorbene durch die Herausgabe eines Werkes von größter Bedeutung für Nassau: „Die Sammlung nassauischer Volkslieder".

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 14 bringt zuerst ein Lied: „Schneewittchen in der Wiege" von Georg Capellen. Das mit eigenem Stimmungszauber packende, anschauliche und rührende Gedicht Anna Ritters — an den paar Versen schon erkennt man die wirkliche Begabung — ist vom Komponisten durch diskret tonmalerische Gestaltung und feine, durch den Text gegebene Gegensätze (Sehr ruhig — Lebhafter) bei Festhalten des schlichten Grundcharakters wirkungsvoll gesteigert worden. Capellen (als Verfasser der „Exotischen Musik" ist der moderne Theoretiker unseren Lesern besonders bekannt) erstrebt auch die „Vertiefung des Volksliedes in rhythmischer und harmonischer Beziehung", er will es konzertfähig machen, „eine Brücke zwischen Volksmusik und Kunstmusik schlagen". Sein Schneewittchen darf auch nach dieser Seite hin als interessantes Beispiel angesprochen werden. Es ist aus den „Deutschen Frauengesängen", die als Pendant zu den bei Carl Grüninger in Stuttgart erschienenen „Drei deutschen Männergesängen" geschrieben worden sind. Wir bringen diese wirksamen und gar nicht schweren populären Gesänge unseren Lesern in Erinnerung. — An zweiter Stelle steht ein Klavierstück, „Burleske" von Frédéric Garnier. Ein musikalischer Scherz, den wir, wie erinnerlich, schon einmal irrtümlicherweise angekündigt hatten.

Rätsel.

Hurra, hurra, der Frühling ist da!
Nun geht's wieder munter
Kopfüber, kopfunter
Ueber Stock und Stein
In die Welt hinein.
Und wir lieben ihn, den Frohgesellen,
Seinen Blick, den reinen, klaren, hellen.
Doch wir lieben auch den ernsten Meister,
Der uns führet in das Reich der Geister,
Wo in wunderbarer Harmonie und Schöne
Uns erklingen jene Zaubertöne,
Die uns über Raum und Zeit erheben,
Die verklären unser Erdenleben.

Elisabeth Guth.

Auflösung des Rätsels in Nr. 12:
Motte — Motette.

Richtige Lösungen sandten ein: Alfred Degenhard, Chemnitz. Georg Höcker, Wittstock (Dosse). Fr. Schöllhammer, Sheffield. Karl Friedrich, Kiel. Alfred Vogl, Konstantinopel.

Eingesandt.

In dem zu Ende gegangenen Winter hat die Influenza wieder schlimm gehaust und sucht auch jetzt noch zahlreiche Opfer heim. Besonders wirksame Heilmittel gegen Influenza-Katarrhe und deren Folgezustände bietet Bad Ems mit seinen warmen Heilquellen und sonstigen Kureinrichtungen und es ist daher anzunehmen, daß der Zuzug von Kurgästen nach diesem altberühmten Badeort in der Saison 1907 ein größerer als je sein wird. Die Nachfrage nach Emser Wasser war in letzter Zeit ganz bedeutend.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

Texte für Liederkomponisten.

Frühling.*

Seit Tagen geh' ich wie träumend umher,
Als ob meine Seele nicht bei mir wär'.
Das ist, seit der Frühling kam ins Land,
Der nahm sie mit fort an seiner Hand.
Nun blüht sie im sonnigen Birkenhag
Als eine Anemone zag,
Und lächelt in süßem Veilchenduft,
Und jauchzt als Finkenschlag durch die Luft,
Und badet sich trunken in Abendrot,
Und hat vergessen all' Erdennot —
Mir ist so wunderlich und frei,
Als ob ich schon gestorben sei.

Mädchenlied.

Steht ein Strauch mit Rosen blaß und klein
Tief in der Heide;
Sind mir nur die wilden Röselein
Zier und Geschmeide.

Läßt der rote Abendsonnenstrahl
Sie schöner blühen,
Macht mir heimlich Sehnen allzumal
Die Wangen glühen.

Kommen nur die kleinen Vögelein,
Mich anzusehen —
Ist es schwer, noch jung und schön zu sein,
Und einsam stehen!

In einem stillen Garten.

In einem stillen Garten
Da blüht der rote Flieder:
„Und wenn der rote Flieder blüht,
Mein Schatz, so komm' ich wieder!" —
Du läßt mich lange warten,
Der rote Flieder schon verblüht. —

In einem stillen Garten
Da blühen weiße Nelken,
Da geht ein blasses Jungfräulein:
Wie brennt so heiß der Sonne Schein,
Mit euch muß ich verwelken. —

In einem stillen Garten
Da blühen Blumen allerhand,
Auch Rosen, weiß und rote:
Die pflückt eine müde Mutterhand,
Zu schmücken eine Tote. —

Bei dir.

Nun will sich all mein Sehnen enden,
Ich bin bei dir;
Nun muß all' Not sich von mir wenden,
Du bist bei mir.

Ich fühl' es, daß ich größer werde,
Weil du mich liebst:
Nicht sagen kann ein Wort der Erde,
Was du mir gibst.

Pappenheim. M. Roethenbacher.

* Aus der Sammlung: „Ich hört' ein Sichlein rauschen". Verse von M. Roethenbacher, Berlin-Leipzig, Modernes Verlagsbureau, Kurt Wigand 1907.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 6. April.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Lebert u. Stark ist in einer neuen Ausgabe von dem bekannten Stuttgarter Pianisten Max Pauer erschienen und auch in der „Neuen Musik-Zeitung" besprochen worden (I. u. II. Bd., bei Cotta). Auch Breslaur ist zu empfehlen (23. Auflage!). Unbedingt nötig ist das Examen für die Klavierlehrerin heute noch nicht. Jeder darf im Deutschen Reiche Stunden geben, der Schüler findet. Allerdings ist ein Examen sehr zu empfehlen. Sie stehen Ihren Kollegen und den Eltern der Kinder gegenüber ganz anders da und können auch höhere Ansprüche stellen. 25 Pf. und eine Tasse Kaffee als Extragratifikation für die Stunde ist schließlich keine zu lockende Aussicht.

Herzl. Dank. Wie wir im heutigen Artikel zum Falle Brandes bemerken, ist es uns leider nicht möglich, alle Unterschriften zu veröffentlichen. Wir mußten uns auf die Einläufe beschränken, die zur Sache mehr von allgemeineren Gesichtspunkten ausgehen. Besten Dank für Ihr Schreiben, das uns sehr erfreut hat. Es ist schon in voriger Nummer darauf hingewiesen worden, daß das Geleitwort zum Pocci-Büchlein von Dr. P. Expeditus Schmidt O. F. M. herrührt. Aber, wie Sie richtig bemerken, irren ist menschlich. Außerdem ist es wohl die Hauptsache, daß das vom Insel-Verlag in Leipzig herausgegebene Komödienbüchlein auf den Gedenkartikel hin fleißig gelesen werde. Bieten die Taten Kasperls doch eine köstliche Erholungslektüre nach des Tages Mühen.

Ulfilas. Ob es für einen Abiturienten empfehlenswert ist, Musik zu studieren? Das ist auch eine jener berühmten Fragen, die an uns zwar oft gestellt werden, aber nicht ohne weiteres zu beantworten sind. Wenn jemand das Gymnasium absolviert hat, so wird ihm das als späterem Musiker nur von Vorteil sein. Aber wir müßten vor allem wissen, ob der „Abiturient" auch die unerläßliche spezielle Begabung für die Musik mitbringt? Die Anforderungen sind heute sehr hoch! Dann müßten wir wissen, wie seine pekuniären Verhältnisse beschaffen sind, ehe wir ihm einen Weg für das Musikstudium angeben könnten. Im allgemeinen ist ein Beruf so günstig oder so ungünstig wie der andere. Es kommt darauf an, was es für ein „Kerl" ist, der ihn ergreift. Daß die künstlerischen Berufe nicht so „sicher" sind wie die bürgerlichen, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. Wir raten Ihnen (und jedem andern in ähnlicher Lage), sich von einem unbefangenen, tüchtigen Fachmann auf Ihre musikalische Begabung hin gründlich prüfen zu lassen.

Gräfin Wickenburg-Almasy. Wir werden um Angabe dieser Adresse ersucht und bitten gegebenen Falls um freundliche Auskunft.

A. S., Barr. Das Gewünschte werden Sie empfangen haben. Mit den Druckfehlern in der „Waldkapelle" (es ist auch unserer Meinung nach ein prächtiges Stück) haben Sie recht. Das gis im 7. Takt und das cis im 12. sind aber so selbstverständ-

lich, daß sie unwillkürlich gespielt werden. Und bei solchen Stellen bleiben die Fehler in den Korrekturen fast regelmäßig stehen. Besten Dank und Gruß an das freundliche Barr mit seinem vorzüglichen Wein im „schwarzen Bock".

An alle, die es angeht. Folgendem Notschrei unseres Korrektors, auch im Namen der Setzer, geben wir gerne Raum: „Gar häufig werden in den einlaufenden Berichten Personennamen aufgeführt; diese aber alle zu kennen, haben wir bis jetzt leider nicht das Vergnügen, weshalb wir dringend bitten, alle Personen- und Ortsnamen recht deutlich zu schreiben. Eine nicht weniger angenehme Gefälligkeit würde uns auch dadurch erwiesen, wenn das zu Berichten verwandte Papier stets nur einseitig beschrieben würde und unter Freilassung eines entsprechenden Korrekturrandes." — Die Redaktion unterstützt die berechtigte Bitte und gibt sich der angenehmen Hoffnung hin, daß es nur dieses einen Hinweises bedarf, um einen idealen Zustand zu schaffen. Uns selber würde die Arbeit dadurch nicht wenig erleichtert.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 6. April.)

D. O. 88. Sie sind zu mißtrauisch. „Erreichen läßt" war im Sinne des auch von Ihnen tatsächlich Erreichten gemeint.

J. J., L. Die lebendige Melodie Ihres Liedes verliert durch den ärmlichen Begleitsatz. Den b moll-Dreiklang notieren Sie in F dur mit ais-cis-f. „Musik ist — absolute Gedankenlosigkeit."

J. —kirch, A. Ihr Kanon steht nach wie vor im Einklang. Durch die hineinkorrigierten Einklangsfolgen ist er nun zu einem Gefäß melodischer Faseleien geworden.

A. Sch—horn., B. Die nebelhaft-verschwommene Tonsprache Ihrer 2 Klavierstücke erzeugt einen schwachen Eindruck. Das „Frühlingsregen" pendelt hin und her zwischen dem 6/8- und 3/4-Takt, ist also rhythmisch völlig verfehlt. In „Am Strande" dämmert ein Gedanke; die Prägung bleiben Sie schuldig. Feines Empfinden zeigen Sie dagegen in der Wahl der Tonarten E dur und As dur.

O. B., H. Sie haben noch nie einen Trauermarsch gespielt und glauben daher, Ihre Lamentation als eigenes Produkt ausgeben zu können. Man wird wohl keinen Meister finden, der mit einer solch sondertümlichen Ansicht sein Studium begonnen hätte. Aus Ihren Noten schreit es förmlich heraus, wie sehr Sie auf dem Holzweg sind. Phantasie haben Sie mehr als genug; Begabung zu bestätigen werden wir erst dann in der Lage sein, wenn Sie etwas schreiben, was wirklich wie ein Trauermarsch aussieht.

Sem. —el, S. Ihr Sängermarsch ist ein durch billige Volkstümlichkeit ausgezeichneter Reißer.

A. H. L. D. In Ihrem Männerchor ist viel Fleiß aufgewendet. Da Sie sich aber noch unsicher im Satz fühlen, läßt Ihre Arbeit den entsprechenden Wert vermissen. Einige Modulationen sind recht bedenklicher Art. Auffallenderweise fühlen Sie sich stets zur Paralleltonart hingezogen. Was Gutes an dem Ganzen ist, verdanken Sie wohl Ihrer Tüchtigkeit als Organist.

M. S., A. Ihre Lieder leiden etwas unter einiger Gesuchtheit. Vieles klingt geschraubt; die Gedanken wollen Ihnen nicht fließen. In ein geradezu feindseliges Verhältnis stellt sich die Musik des Quartetts zu dem Text „Veilchen blau". Der Begriff Poesie muß Ihnen noch nähergerückt werden, was vielleicht eher geschehen könnte durch weiteres Eindringen in die Literatur als durch einseitige kontrapunktische Studien. Im übrigen anerkennen wir gern den schon erreichten Erfolg, sowie Ihr Ringen nach Tüchtigkeit.

J. D., Pf. Wir haben uns den Kopf darüber zerbrochen, was hinter Ihrer seltsamen Serenade versteckt sein soll. Sind es geniale Schnurren oder Spukgeschichten oder mystische Symbole einer potenzierten erotischen Inspiration oder ist's ein Monolog der Mitternacht oder sonst was?

E. C. R. 25. Ihre Kompositionen sind bemerkenswert durch klare formale Abrundung, melodiöse Anmut und quellfrische Erfindung. Aus den künstlerischen Formen spricht ein veredelter Geschmack. In den Präludien und Fugen zeigt sich trotz der milderen Ausdrucksweise Bachscher Einfluß. Beide Fugenthemen werden erstmals bei Ihnen nicht ganz korrekt beantwortet. Es machte uns Freude, einem so kraftvollen unverdorbenen Talent begegnet zu sein.

Die in der »Neuen Musik-Zeitung« (Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart) enthaltenen

Kunst-Beilagen

sind, soweit Vorrat reicht, noch **einzeln käuflich.** Bis jetzt sind erschienen die Porträts von:

Beethoven (Büste)	*Meyerbeer*
Berlioz	*Mozart*
Gluck	*Schiller*
Händel	*Schubert*
Haydn	*Schumann*
Kreutzer	*Spohr*
Liszt (Jugendbild)	*Weber.*

Bildgrösse ca. 14½ × 18½ cm. Papiergrösse 24 × 32 cm.

Preis eines Blatts sorgfältig in Pappe verpackt u. frko. M. —.45.
Jedes weitere Blatt dto. dto. „ —.25.
Preis der ganzen Kollektion (14 Blatt) dto. „ 3.—.

Zu beziehen gegen Einsendung des Betrags (per Postanweisung oder in Briefmarken) vom Verlag der „Neuen Musik-Zeitung" **Carl Grüninger in Stuttgart.**

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. Nr. 15.
Stuttgart-Leipzig 2. Mai 1907.



Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Rich. Wagner und Peter Cornelius in ihren freundschaftlichen Beziehungen.

Dargestellt von **Paul Zschorlich** (Leipzig).

In Wien war es, wo Richard Wagner zum ersten Male seinen „Lohengrin" hörte. In Wien war es, wo er nach einem Sturm der Begeisterung ganz plötzlich die Hohlheit des Publikums aufs allerempfindlichste zu fühlen bekam. In Wien war es schließlich, wo er in seiner elendesten Lebensperiode zwei unersetzliche, ihm von ganzem Herzen ergebene Freunde hatte: Joseph Standhartner und Peter Cornelius.

Besonders Cornelius ist auch in späteren Tagen, bis zu seinem Tode im Jahre 1874, dem Meister treu geblieben, wenn auch auf seine Art.

In den „Süddeutschen Monatsheften" hat vor längerer Zeit Carl Maria Cornelius in Freiburg i. Br., der Sohn von Peter Cornelius, eine Anzahl von Briefen veröffentlicht, die zum ersten Male einen ziemlich tiefen Einblick in die Beziehungen zwischen den beiden Männern gestatten. Man ersieht daraus, mit welcher innigen Liebe und ungewöhnlichen Sehnsucht vor allem Wagner an Cornelius hing. Es ist wohl nur eine Frage der Zeit, wann diese Briefe, ergänzt und hoffentlich komplettiert, in Buchform der Oeffentlichkeit übergeben werden.

Am 9. Januar 1862 schreibt Wagner an Cornelius von Paris aus, er könne nicht mehr auskommen ohne eine Freundesseele in der Nähe. Das war zu einer Zeit, da Wagner bereits wieder seine endgültige Rückkehr nach Deutschland ins Werk zu setzen begann. Er plante für Ende des Frühjahrs einen Besuch von Wiesbaden und trug sich mit dem Gedanken, sich dort bis auf weiteres niederzulassen. „Freund, Du mußt zu mir ziehen, ein für allemal. Darüber denke nach! Ich habe schon drüber nachgedacht", schreibt er Cornelius. Die Sehnsucht nach diesem verständnisvollen Freund war damals ungemein stark. Das zeigt die elegische Stimmung, aus der heraus ein allgemeiner Ausspruch zu Papier kam wie der: „Wenn ich endlich noch nicht dahinter gekommen sein sollte, welchen einzig wahren und größten Gewinn das Leben abwerfen könnte, so müßte ich ein armer Sünder sein. Ein Freund, ein tiefergiebiger, selbsteigner und zugleich mir durchaus sympathischer Mensch. Wer solchen Freund verkennen wollte, der müßte sein' nicht wert sein."

Und gleichzeitig macht Wagner in diesem Brief positive Vorschläge, wie man sich das Leben zu zweien einrichten wolle. Peter solle zu ihm gehören, meint er, wie seine Frau, so daß alles Glück und Mißlingen gemeinschaftlich sei, wie es sich ja von selbst verstehe. „Du treibst, was Du kannst, und ich tu's; aber immer wie zwei Menschen, die eigentlich, wie ein Ehepaar, zusammengehören."

Wagner war damals so erpicht darauf, Cornelius an sich zu fesseln, daß er ihm zuliebe sogar auf Wiesbaden verzichten und sich anderswo niederlassen wollte, falls nur Cornelius überhaupt zu ihm zog. Man sei sich aber unter allen Umständen was Rechtes, meinte Wagner. Und der Ansporn wie die gemütliche Befriedigung, die er sich von dem täglichen engen Verkehr mit Cornelius versprach, waren ihm entscheidend.

Wagner dachte dabei wohl in erster Linie an sich. Es wäre aber ungerecht, seinen ohne allen Zweifel vorhandenen Egoismus ohne weiteres als einen Charakterfehler bezeichnen zu wollen. Er empfand auch die Pflichten der Freundschaft durchaus. Und gerade gegenüber Cornelius. Das zeigt deutlich sein Brief vom 8. Oktober 1864 aus Wien, worin er an den Freund die Worte schrieb: „Ich höre aus Mainz, daß es Dir diesen Sommer sehr schlecht gegangen sein müßte. Dies, lieber Peter, muß doch ein Ende haben, sobald es mir gut geht."

Obwohl nun Wagner in seinem Briefe von Paris aus Cornelius in bezug auf seine persönliche Freiheit keinerlei Vorschriften machen wollte, so hat doch der Freund damals abgelehnt. Zweifellos ist der Brief, in welchem Cornelius Wagner ablehnend bescheidet, noch vorhanden. Aber Carl Maria Cornelius ist nicht in der Lage, ihn zu veröffentlichen. In einer Randbemerkung beklagt er sich in den „Süddeutschen Monatsheften", daß ihm die Briefe seines Vaters an Wagner

trotz seiner Bitte um Einsicht vorenthalten würden, und bemerkt, man rede in Bayreuth so viel von den Pflichten der Nation gegen die Wagnersche Sache. Sollte es nicht umgekehrt auch Pflichten gegen die Nation geben? Ganz abgesehen davon aber hätte man die rein menschlichen Gefühle des Sohnes achten sollen.

Zurzeit klafft also durch die ablehnende Haltung Bayreuths noch eine Lücke in der Geschichte des hier behandelten Freundschaftsbündnisses. In einem Briefe an Joseph Standhartner, den Cornelius in Zürich am 5. Mai 1862 schrieb, empfangen wir dann einen ganz kurzen Einblick in die gegenseitigen Beziehungen. Cornelius war im Februar 1862 mit Wagner bei Schott in Mainz zusammengetroffen, wo Wagner die „Meistersinger" vorlas, die er eben vollendet hatte. Er war von Wien herbeigeeilt, den Freund zu begrüßen. In einem Brief an Wesendonk hatte Wagner die Sache nun so dargestellt, als ob Cornelius diese Reise ihm zuliebe auf eigene Kosten unternommen hätte. Cornelius meint dazu in seinem Briefe an Standhartner: „Das ist so ein bißchen Inszenesetzung! Aber bei den Kindern des Schauspielers Carl Joseph Gerhard Cornelius, früheren Goldschmiedgesellen in Düsseldorf, ist einmal nichts mit Komödie — ich zerstörte augenblicklich durch die einfache Wahrheit diese Illusion. Es lebe die Aufrichtigkeit!"

Zwischen Wagner und Cornelius bestand Offenheit. Sie schütteten sich gegenseitig ihr Herz aus, sprachen ohne Hehl von ihren fehlgeschlagenen Plänen, ihren Enttäuschungen und Erbitterungen. Charakteristisch für diese Mitteilsamkeit ist für Wagner insbesondere ein langer Brief vom 8. April 1864, der aus Mariafeld bei Meilen (Kanton Zürich) datiert ist. Wagner klagt dort über die Schweiz, die ihm „ein Totenfeld geworden sei und wo ihm alles bitter und grabselig sei". Er hat wieder einmal mit schweren Geldsorgen zu kämpfen. Und gerade in diesen Tagen der Pein denkt er von neuem mit Innigkeit an seinen Peter. „Soll es nun doch noch wieder gehen und — soll es sich ... machen, so bedarf ich bald Deines Besuches, lieber Peter. Du bist mir vollständig ans Herz gewachsen, und was mich mit meister Wehmut erfüllt, ist, daß Du mich nicht mehr besuchst." Und in seiner zärtlich-freundschaftlichen Aufwallung vergißt Wagner ganz die eigene Bedrängnis und meint, da er wegen einiger Theaterhonorare in Unterhandlungen stehe, so könne er ihm nächstens gern 100 Gulden zur Reise schicken. Alles sei für ihn bereit, er brauche nur einzutreffen. „Wahrlich, ich fühl's, es geht tief innerlich mit mir zu Ende," klagt er dann weiter, „meine Kränklichkeit hilft nach Kräften zu dieser Stimmung. Ich bin jetzt wieder so matt und von meinem Blasenleiden höchst geplagt. ... Es ist elend — und nicht einmal tief! — Leb wohl und — wenn's gut gehen soll — so komm bald zu mir!"

Wie Hugo Wolf, wie überhaupt alle sensiblen Künstler ließ sich auch Wagner von Stimmungen, und besonders von traurigen, völlig gefangen nehmen. In solchen Momenten sehnt er begreiflicherweise einen Freund herbei, der ihm das allzuviele Leid tragen hilft, ihn aufrichtet und tröstet und ihm über die schweren Stunden hinweghilft. Es gab in solchen Momenten für Wagner wohl keinen Grund, nicht herbeizueilen, den er respektiert hätte. Sein der Liebe allzu bedürftiges Herz ließ die ruhige Ueberlegung gar nicht zu Worte kommen. Und es verstimmte und verletzte ihn für den Augenblick, wenn er seine Sehnsucht nicht befriedigt sah. Gleich im Mai 1864 schreibt er an Cornelius wieder und zwar im Tone sanften Vorwurfs: „Genau vor zwei Jahren erwartete ich Dich sehnsüchtig in Biebrich: lange Zeit blieb aber jede Nachricht aus, bis ich plötzlich durch einen Dritten erfahre, Du habest Dich von Tausig nach Genf ziehen lassen. Du hast nie ganz erfahren, wie tief mich dies verstimmte. Etwas Aehnliches soll nun diesmal sich nicht ereignen; sondern wir müssen als Männer uns offen auseinandersetzen." Im Verlaufe dieses Briefes will er nichts wissen von Cornelius' Gegengründen, das Leben gemeinsam zu verbringen. Wie sein „Cid" seine „Meistersinger" stören könnten, das könne er ebensowenig begreifen wie das Umgekehrte. Im Gegenteil, er wünscht bei der Umarbeitung des „Cid" ihm zur Seite zu stehen und ihm Ratschläge zu erteilen. Im selben Briefe schreibt Wagner: „Dein jetziges Verhalten ist, meinem Eifer gegenüber, geradezu beleidigend und — als solches empfinde ich es bereits. ... Entweder Du nimmst jetzt unverzüglich meine Einladung an und richtest Dich dadurch für alle Lebenszeit etwa zu einem wirklichen häuslichen Lebensbunde mit mir ein. Oder — Du verschmähst mich, und entsagst dadurch ausdrücklich dem Wunsche mit mir Dich zu vereinen. Im letzten Falle entsage ich Dir ebenfalls ganz und vollständig und ziehe Dich in keiner Weise mehr in meine Lebenseinrichtungen. Von dem Grade Deines Vertrauens, in betreff der Mitteilung Deiner Gründe, wird und muß es ferner abhängen, ob wir überhaupt vom Schicksal zu fernerem Freundesverkehr bestimmt sind. ... Mein jetziger Zusammenhang mit Dir peinigt mich furchtbar. Er muß vollständig werden, oder gänzlich reißen! Hoffentlich erkennst Du in diesem Ernste der Auffassung meines Verhältnisses zu Dir das vollste Gegenteil von Geringschätzung.

Herzliche Grüße von Deinem Richard."

Mehr kann man nun nicht gut in einen Freund dringen, als es Wagner hier getan hat. Ja, man muß füglich bezweifeln, ob es gerecht und billig von ihm war, einem Freund eine so entscheidende und grausame Alternative zu stellen. Die Freundschaft zweier Menschen ist schließlich doch nicht davon abhängig, daß sie zusammenleben. Und ein solcher Entschluß hing, was Cornelius angeht, auch nicht nur vom guten Willen ab.

Man muß zu dieser drastischen Einladung vom Mai 1864 eine Stelle aus einem Briefe halten, den Cornelius im März desselben Jahres an seine Schwester Susanne geschrieben. Dort schreibt er über Wagner folgendes: „Er ist jetzt noch, im fünfzigsten Jahr, aus schmerzlichen Wandlungen und Läuterungen hervorgegangen — aber, Susanne, er ist halt doch der Wagner — der bedeutendste Poet bei weitem in unserer Zeit — und ich sag' Dir, er ist eben doch ein deutsches Gemüt durch und durch — in Leid und Freud, in Tugend und Sünde — ein Mensch, ein Kind, ein Genius! — Und es ist doch zuletzt ein eignes Ding, daß ich eigentlich der Mensch bin, mit dem er fast einzig noch zu tun haben will — ich versichere Dich unter uns, die Liszt, Bülows usw. usw. ist er müde, aber mich will er immer und immer." Als er die Wesendonks* um ein Asyl angegangen sei, sei er in seinem Briefe einbegriffen gewesen.

Man sieht: Wagner hatte seine Gründe, sich gänzlich auf Cornelius zu werfen. Denn daß Cornelius so über Wagner Bescheid geben kann, scheint doch darauf hinzudeuten, daß Wagner selbst in Briefen, die nicht mehr vorhanden sind oder der Oeffentlichkeit vorenthalten werden, sein Leid geklagt hat.

Und Wagner hatte doppelt und dreifach Ursache, Cornelius an sich zu fesseln, wenn man bedenkt, daß sie auch in künstlerischer Beziehung vorzüglich harmonierten. Wobei freilich nicht vergessen werden darf, daß Wagner der dominierende, erdrückend dominierende Teil war. Cornelius hat einmal in erregter Stimmung zu Wagner gesagt**: „Weißt du, was ich bin? — Ich bin der einzige Wagnerianer. Das bin ich." So sehr aber der Komponist des „Cid" auch Wagner verehrte, sich selbst war er es schuldig, daß er in seinem produktiven Schaffen selbständig blieb und nicht in Wagners musikalischen Ideen gänzlich aufging.

Und das war der maßgebende Grund, warum Cornelius von einem dauernden Zusammenleben nichts wissen wollte. Er fühlte sich in Wagners Nähe bedrückt, in seinem Schaffen

* In der Villa Wesendonk in Zürich war Cornelius im Mai 1862 zu Gaste. In einem Brief an Joseph Standhartner schreibt er: „Ich bin noch ganz voll von dem Eindruck der Villa Wesendonk. ... Bei Wesendonk schwebte ich in einer aus Extase und wunderlicher Angst gemischten Betäubung." Er ist entzückt von dem Empfang wie von seinem Gastgeber. Frau Wesendonk bekam Cornelius damals nicht zu Gesicht, da sie gerade guter Hoffnung war.

** Vergl. den Brief an seine Schwester Susanne Mitte März 1864 („Süddeutsche Monatshefte", Januar 1905, S. 23).

behemmt. Da nützen alle in ihrer Art doch rührenden Besorgnisse Wagners nichts. Es nützt nichts, wenn er ihm (in dem Brief vom 31. Mai 1864) versichert, jeder könne völlig unabhängig vom andern hausen, jeder seiner Arbeit, seiner Laune nachgehen. Der bereitstehende Flügel, der gefüllte Zigarrenkasten, diese schönen Beweise freundschaftlichen Eifers locken ihn nicht in die für ihn gefährliche Nähe Wagners.

Wir wissen nicht, was Cornelius Wagner auf seinen Dräng- und Drohbrief vom 31. Mai 1864 erwidert hat. Bayreuth hat vielleicht seinen guten Grund, diesen Brief in Gewahrsam zu halten. Nur gibt es damit Vermutungen Spielraum, die nicht gerade günstig für Wagner zu sein brauchen. Daß Cornelius aber sich klar darüber war, von einem Wagner auf die Dauer erdrückt zu werden, beweist sein am 24. Juni 1864 an seine Schwester Susanne gerichteter Brief, in dem er klar und deutlich sagt: „Er schrieb mir: Komm nach Starnberg — komm für immer — oder ich habe auch gar nichts mehr mit Dir zu tun. Ich konnte das nicht eingehen — da der ‚Cid' immer, seit Februar schon, spukte und nun lebendig herankommt — und bei Wagner hätte ich keine Note geschrieben. Das wußte ich, wie geschworen. Auch wäre ich nur eine Art geistiges Möbel für ihn, ohne Einfluß auf sein Leben, soweit es tiefer liegt. Kurz, ich sende Dir seinen Brief mit. Sage, ob man einem Freund so ein Oder stellt: entweder ganz, mit Haut und Haar — oder gar nicht. Ich hab' mich Wagner nie aufgedrängt. Ich freute mich herzlich seiner Freundschaft, war ihm aufrichtig zugetan in Wort und Tat. Aber sein Leben zu teilen — das lockt mich nicht."

Diese Tyrannis, die in der Freundschaft Wagners lag, war Cornelius, der bei aller Nachgiebigkeit als Künstler doch seinen eigenen Kopf wahren wollte, unerträglich. Selbst Liszt hatte ihn in dieser Beziehung enttäuscht und er hatte sich bei seinem Weggehen aus Weimar geschworen, das nicht noch einmal durchzumachen. Er wollte ganz auf eigenen Füßen stehen und sich als Komponist neben Wagner dieselbe Stellung sichern, wie sie etwa Méhul neben Gluck zuzuerkennen wäre. Im November des Jahres 1864 schreibt er an seinen Bruder Karl einmal: „Wagners Atmosphäre hat eine große Schwüle, er verbrennt und nimmt mir die Luft."

Und doch! Cornelius entrann Wagner nicht. Zwar zog er nicht mit ihm zusammen, aber doch in seine nächste Nähe. Und das kam schon bald, kaum ein halbes Jahr später.

Wagner hatte sich bei seinem hohen Protektor, dem König Ludwig, für Cornelius verwandt. Am 12. Oktober 1864* schreibt er dem Freunde, er möge doch „warm und innig und mit größter Freiheit" an den König schreiben und ihm die Zeit seiner Uebersiedelung nach München melden. Und noch im Dezember bittet er ihn: „Lieber Peter! Nimm es diesmal ernst, recht ernst! Von dem, was hier — nicht in ‚München', sondern im Schutze dieses idealen Jünglings, den das Schicksal zum König von Bayern berufen hat, möglich ist, kannst Du Dir in Wien keinen Begriff machen. Alles — das Größte, Idealste!"

Cornelius hat trotz der Begeisterung Wagners für den König offenbar geschwankt, ob er annehmen und nach München übersiedeln solle oder nicht. Denn in dem Briefe vom 12. Oktober beschwört am Schlusse Wagner den Freund, „sich keine törichten Grillen zu machen" und meint, der Gehalt, den ihm der König zahle, könne ja aller Welt verschwiegen bleiben. „Um Gottes willen kein pedantisches Mäkeln: Sei so frei und edel als es mein König ist!"

Wagner hatte für Cornelius beim König alles sorgsam vorbereitet. Kein Wunder also, daß Cornelius, als er sich dann am 13. Januar 1865 Ludwig II. vorstellte, denkbar freundlich aufgenommen wurde. Cornelius bestätigte (in einem Brief an Standhartner) den Enthusiasmus Wagners in bezug auf den König ganz und gar. „Er ist ein ganz besondrer Mensch, Ludwig II. . . . . . Alles Detail schmilzt in den Gesamteindruck einer bezaubernden Güte, einer ungetrübten Unschuld, eines idealen hohen Ernstes. . . . In jeder Jacke oder Kutte würde dieser Mensch alle Herzen gewinnen. . . . ." Offen bekennt Cornelius am 13. Januar: Das sei freilich das beste, was er bisher erlebt habe. Und dieses Beste verdankte er dem Freunde Richard Wagner.

Obwohl Cornelius nur schweren Herzens von Wien, das er über alles liebte, weggegangen ist und erst nach langer Ueberlegung und auf wiederholtes energisches Drängen Wagners hin die Reise nach München zum König unternommen hat, hat er diesen Entschluß dann leider doch noch zu bereuen gehabt. Cornelius fühlte sich in München nicht glücklich. Er kam sich als ein „Wagnerianer in königlichen Diensten" vor. Er empfand mit Betrübnis die Einbuße an der eignen Persönlichkeit. Wagner forderte seinem ganzen Charakter nach eben unbedingte Gefolgschaft und konnte es nie verstehen, daß ein Freund ihn lieben konnte und dennoch meiden wollte. Als starke Natur hatte er, und das ist menschlich, nur sein eigenes Werk im Auge, so sehr er auch andern hilfreich unter die Arme griff.

* * *

In ihrem künstlerischen Wesen unterschieden sich Wagner und Cornelius merklich. Schon hinsichtlich ihres Temperaments waren sie verschieden. Auch in ihren Zielen gingen sie trotz starker Berührungspunkte auseinander. Cornelius empfand nicht so allgewaltig wie Wagner den Drang, die ganze Welt zu umspannen. „Ob ich kein Streben über drei Werke hinaus habe?" schreibt er einmal an seine Schwester Susanne. „O ja, auf sieben steht mein Sinn — doch wer weiß, ob mir ein so langes Leben gegönnt ist! Mit dreien scheide ich wenigstens zufrieden aus der Welt." Man sieht: er war nicht gerade erpicht auf Großtaten wie Wagners Ringtrilogie.

Cornelius war in seinen Freundschaftsbezeigungen auch bei weitem nicht so heftig wie Richard Wagner, der in dem Briefe vom 12. Oktober 1864 bekennt: „Ich darf nicht allein sein, heißt nicht nur, ich darf nicht ohne Freund sein, der mich versteht und mir hilft, sondern ich muß diejenigen haben, die mit mir zum gleichen Ziele streben, eine neue Schule gründen, nötigenfalls mein eignes Werk vollenden können."

Trotz dieser durch das persönliche Temperament bedingten Verschiedenheit aber sind Cornelius und Wagner einander gute und echte Freunde gewesen. Daran darf uns auch nicht irre machen, wenn Ende Dezember 1867 Wagner nur eben mal zum Tee zu Cornelius kommt. Wie herzlich Cornelius es mit ihm meinte, zeigt das schöne, warm empfundene Gedicht, das er ihm zu Ehren Ende 1867 macht und das u. a. die Verse enthält:

Tritt ein und laß dir's wohlgefallen
In meinem Haus, an meinem Herd!
Dich grüßen keine stolzen Hallen,
Doch macht sie Liebe deiner wert.

— — — — — — — — — — — — —

Laß es ein Stündchen dir behagen,
Des Freundes Glück sei deine Lust,
Der, was er froh dir auch mag sagen,
Ein Bess'res birgt in seiner Brust.
Wie hoch dein Name auch erglänze,
Wie mancher Kranz dich auch umwob,
Mein Herz weiß mehr als alle Kränze:
Mein Herz, dein Lob!

Das Schicksal geht seine eigenen unerforschlichen Wege. Und nicht die Menschen, sondern unbekannte und unerkennbare Kräfte sind es, die Geschichte machen. Wagners Herzenswunsch, Cornelius ganz und gar an sich zu fesseln, hat sich nur bedingt erfüllt. Wer aber will sagen, daß es so nicht gut war?



* Schon einige Tage früher hatte Cornelius die erste Mitteilung von Wagner empfangen. Er sandte die sehr kurzen Zeilen am 8. Okt. an seine Mutter ein. Der Jahresgehalt von 1000 Gulden war in diesen Zeilen bereits erwähnt.

Der verminderte Dreiklang und der Hauptnonenakkord im Choralsatz.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

Zu den herberen und darum im echten Choral mit Vorliebe verwendeten harmonischen Elementen gehört der verminderte Dreiklang der siebten Stufe. Dieser Akkord eignet sich jedoch nur in seiner ersten Umkehrung (VII_1), in der er dem unfesten $\overset{7}{V}_2$, bezw. V_2, vorzuziehen ist, für die Einnahme eines ganzen Taktteils und zwar sowohl in Dur als in Moll. Sehr energisch drängt der VII_1 hin zum I, weshalb man der Folge VII_1—I nicht selten bei Zeilenschlüssen begegnet. Besondere Schlußkraft besitzt diese Verbindung bei beiderseitiger Oktavlage (siehe die erste Zeile des G dur-Chorals). Die letzte Choralzeile wolle man aber dessenungeachtet stets mit der Formel V—I oder $\overset{7}{V}$—I beschließen.

Die nachstehende Tonleiter in auf- und absteigender Folge gibt einen Anhalt für die Verwendung des VII_1 in Chorälen. Der Akkord tritt hier in jeder Lage auf.

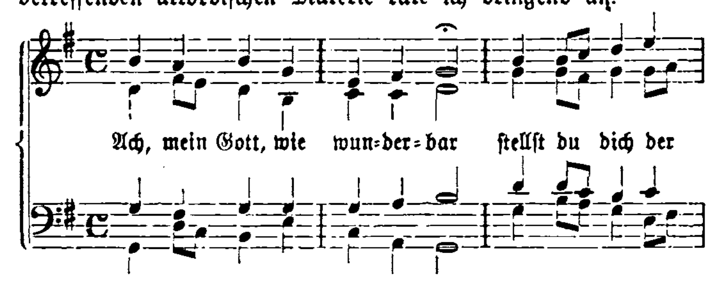


Der VII und VII_2 können ihrer unschönen Wirkung wegen nur auf Taktgliedern Verwendung finden.

Unter den Formen des verminderten Dreiklangs der zweiten Stufe in Moll verträgt sich mit dem langsamen, feierlichen Tempo des Chorals auf ganzem Taktteil ebenfalls nur die erste Umkehrung (II_1), deren Oktavlage, namentlich bei Zeilenschlüssen, einen guten Uebergang in die Quint- oder Terzlage des V vermittelt (siehe die letzte Zeile des g moll-Chorals).

Der dominantische Fünfklang erweist sich wegen des aufdringlichen, gespreizten Wesens seiner None als nicht besonders günstig für die akkordische Struktur eines ernsten Choralsatzes. In unsrem G dur-Choral wird er in der letzten Zeile vorübergehend gestreift. Als ein wirksames Bindeglied zwischen zwei konsonanten Dreiklangsgestaltungen steht dagegen der $\overset{7}{VII}$ oder eine seiner Umkehrungen, welche Formen wir als unvollständige Umkehrungen des $\overset{9}{V}$ eingehend betrachtet haben. In dem G dur-Choral sind dieselben mehrmals — zweimal mit vorangehender Verdopplung des Leittons — verwendet. Ein rasches Vorübergleiten dieser Akkorde ist überall zu bemerken. Auch den verminderten Septimenakkord in Moll wird man im Choral nicht gern einen ganzen Taktteil einnehmen lassen (siehe dritte Zeile des g moll-Chorals). Strenge Behandlung der None und meistens auch der Septime ist selbstverständlich.

Dem Schüler ist dringend zu empfehlen, die früheren Abhandlungen über die verschiedenen Bedingnisse sowohl der älteren als der neueren Choralformen zu wiederholen, bevor er nach Betrachtung der zwei nachstehenden Beispiele zu eigenen Kompositionsversuchen übergeht. Auch die Wiederholung der betreffenden akkordischen Materie rate ich dringend an.





Eine arienmäßige Form, die ich hiermit noch anfüge, will zeigen, wie alle Arten der dissonierenden Dominantakkorde in derselben freien und ausgiebigen Weise wie bei den eingestreuten Sätzen und Perioden so auch in Chorliedern verwendet werden dürfen, sobald eben einem subjektiveren Empfinden Rechnung getragen werden soll. Die Zeilenschlüsse braucht man hier nicht mehr so streng — mit Ausnahme der letzten Zeile natürlich — wie beim Choral zu gestalten. Statt eines Dreiklangs in Grundform kann auch einmal ein Sextakkord nach Art der früher gezeigten Vordersatzschlüsse oder ein Vierklang, sei es in Grundform (siehe zweite Zeile) oder in Umkehrung stehen.





Der Schüler komponiere nun auch solche Formen teils zu geistlichen, teils zu weltlichen Texten.

Padre Martini.

(Ein Gedenkblatt.)

Heutzutage, wo Musikwissenschaft und Musikforschung einen hohen Aufschwung genommen und namentlich die Entwicklungsgeschichte der Musik von berufenen und hervorragenden Gelehrten auf Grund archivalischer Quellen beschrieben wird, sind wir leicht geneigt, die Verdienste der ersten Pioniere dieser Disziplin zu verkennen, ohne zu bedenken, wie mühevoll und aufreibend die grundlegenden Arbeiten waren. Zu den Musikgelehrten von Bedeutung, die am Bau der Fundamente beteiligt waren, gehörte auch Giambattista Martini, gewöhnlich „Padre Martini" genannt — geb. 24. April 1706 in Bologna und dort gestorben am 13. Oktober 1784. Diesen 24. April vor 201 Jahren nehmen wir zum Anlaß eines kleinen Gedenkartikels.

Vom Vater, der als guter Violin= und Violoncellspieler in Bologna bekannt war, erhielt Giambattista den ersten musikalischen Unterricht; auch der ältere Bruder Giuseppe (1703—1779) wurde ein gesuchter Violoncellist. Giambattista erhielt aber auch eine gründliche allgemeine und wissenschaftliche Ausbildung. Er studierte mit großem Fleiß und Erfolg Philosophie und Mathematik und besonders trat schon frühzeitig seine eminente pädagogische Begabung zutage. Noch jung erwarb er sich den Ruf, ein hervorragender Lehrer im Kontrapunkt und in der Komposition zu sein. Als Lehrer der Musik übte er später eine solche Anziehungskraft aus, daß die jungen Tonkünstler, die seines Unterrichts teilhaftig werden wollten, nicht nur in großer Menge aus Italien, sondern auch aus dem Norden zu ihm pilgerten.

Wie sein schon genannter Bruder Giuseppe wurde auch er zum Priester bestimmt. Mit 15 Jahren trat er bereits bei den Minoriten ein, nahm das Ordenskleid an und legte in Lugo die einfachen Profeßgelübde ab. Seine Leistungen bei dem Musikchor der Ordenskirche S. Francesco in Bologna fielen so auf, daß ihm der Pater Guardian „4 Paoli" monatlich auswarf, damit er mit noch mehr Liebe und Eifer die musikalischen Studien fortsetzen möge. Das Archiv des Liceo musicale in Bologna bewahrt von Kirchenkompositionen des jugendlichen Klerikers den 8stimmigen Psalm Credidi in B dur (16. Januar 1724) und aus dem gleichen Jahre Psalm Confitebor in G dur für 3 Stimmen mit Begleitung von Violinen. Am 24. Februar 1729 zum Priester geweiht, brachte er, eine Reise nach Rom und Osimo ausgenommen, seine ganze Lebenszeit in seiner Vaterstadt Bologna zu. Nach dem Vater war sein erster Lehrer Pater Angelo Predieri. Als dritten Lehrer bezeichnete Padre Martini den Giacomo Antonio Perti, der eine große Zahl von Oratorien, Messen, Psalmen, Hymnen, Kantaten 2c. schuf. Der vierte Meister, der zugleich am nachhaltigsten auf die musikalische Bildung seines genialen Jüngers einwirkte, war der berühmte Gründer der Bolognesischen Gesangsschule Francesco Antonio Pestocchi. Von dem Einfluß, den diese vier hervorragenden Männer auf den künstlerischen Entwicklungsgang unseres Meisters ausübten, aber auch von der Eigenart Martinis sagt der italienische Biograph Martinis, Leonida Busi, treffend: „Durch Predieri wurde P. Martini mit den musikalischen Anfangsgründen bekannt, unter der tüchtigen Leitung Ricieris studierte er die Formen und Künste des Kontrapunkts, von Perti konnte er treffliche Ratschläge und Musterbeispiele für die Praxis erhalten, von Pestocchi erlernte er die Feinheiten und die Schönheit des Gesanges. Gegen alle bezeigte er sich höflich, anhänglich und dankbar. Keiner von ihnen konnte ihn jedoch die Weise lehren, wie die Regeln zu begründen seien; keiner konnte ihm sagen, wie sich aus der Praxis eine systematische und rationelle Theorie bilden lasse. Keiner konnte ihn zu jenen Studien, Forschungen und Betrachtungen anregen, welche für die literarische Bildung notwendig sind, um zur Geschichte und Philosophie der Kunst vorzudringen. Wenn P. Martini in die Harmonie= und Kontrapunktlehre ein System und eine Methode gebracht und in Italien zuerst den Versuch gemacht hat, eine Geschichte der musikalischen Kunst zu schreiben, so ist dieses Verdienst seiner eigenen Kraft und Beharrlichkeit beizulegen, nicht aber der Anregung und dem Beispiel seiner Lehrer."

Padre Martini wurde 1725 Kapellmeister an der Franziskanerkirche zu Bologna und entfaltete als Komponist eine sehr fruchtbare Tätigkeit, speziell auf dem Gebiete der Kirchenkomposition. Seine gedruckten Kompositionen sind: vierstimmige Litaneien und Marien=Antiphonen mit Orgel und Instrumenten ad lib., zwei Bücher Orgel=(Klavier)Sonaten und ein Buch Kammerduette. Mehrere Oratorien und Intermezzi liegen in Manuskript im Liceo filarmonico, Messen sollen sich im Franziskanerkloster befinden. Er schrieb aber auch Solfeggien, Arien, Kantaten und Duette im weltlichen Stil. Besonders gelungen ist die Sammlung »Duetti da camera«, die 1763 bei Lelio della Volpe in Bologna erschien und der Prinzessin Maria Antonia von Bayern, Erbprinzessin von Sachsen, gewidmet ist.

Die Bedeutung Giambattista Martinis liegt aber nicht sowohl in seinen Kompositionen, wie in seinen musikhistorischen Forschungen. Ihm gebührt das Verdienst, mit zuerst eine auf den gründlichsten Quellenstudien beruhende Geschichte der Musik verfaßt zu haben. Seine beiden großen Werke: »Storia della musica« (1757, 1770, 1781, 3 Bände) und »Esemplare ossia saggio fondamentale pratico di contrappunto« (1774—1775, 2 Bände) sind hier zunächst zu nennen. Das erstere handelt von der Musik des Altertums, ein vierter, die Musik im früheren Mittelalter behandelnder Teil blieb im Manuskript unvollendet. Diese epochemachende Geschichte der Musik diente späteren Forschern als Ausgangspunkt.

Giambattista Martini besaß vielleicht die umfangreichste und interessanteste musikalische Bibliothek, die sich jemals im Privatbesitz eines einzelnen Tonkünstlers befunden hat. Sie vermehrte sich durch Geschenke kostbarer Handschriften oder seltener Druckwerke, die ihm von kunstsinnigen Fürsten und seinen zahlreichen ihn verehrenden Schülern und Schülerinnen gemacht wurden, unausgesetzt. Bis an sein Lebensende unter=

hielt er auch mit den namhaftesten Tonkünstlern seiner Zeit einen regen Briefwechsel, worin sich die ganze Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit dieses seltenen Mannes bekundet. Im Liceo filarmonico befinden sich zahlreiche Briefe von ihm, die für den Lebensgang und die künstlerischen Ansichten des Meisters von Bedeutung sind. Zwei Zuschriften daraus seien als Schluß unseres kurzen Rückblicks hier mitgeteilt: An einen unbekannten Adressaten, den Martini als „Hochwohlgeborener und Hochwürdiger Herr, Hochzuverehrender Gönner" bezeichnet, ist das nachstehende Dankschreiben aus Bologna, 2. Juli 1765, gerichtet, also lautend:

„Ich bin ganz verwirrt darüber, daß Ew. Hochwohlgeb. sich so vorteilhaft über den ersten Band meiner Geschichte der Musik auszusprechen belieben, die, wie ich es klar erkenne, dies in keiner Weise verdient. Dessenungeachtet sage ich Ihnen für die übergroße Güte, die Sie einem armen Mönch, wie ich bin, erweisen, den verbindlichsten Dank. Das vollständige Werk sollte aus 5 Bänden bestehen; seit fünf Jahren aber leide ich an asthmatischen Brustbeschwerden, die mich zwingen, alle sechs Wochen zweimal zur Ader zu lassen. Wenn das nicht wäre, so wäre bereits der zweite Band fertig und gedruckt, der die Musik der Griechen, Römer, Etrusker und alten Gallier umfassen soll; doch bin ich daran, ihn zum Ende zu führen. Der dritte Band wird die Musik von der Geburt unseres Erlösers bis zum 12. oder 13. Jahrhundert ungefähr behandeln, und die anderen werden unserer figurierten Musik, über die es viel zu erörtern gibt, gewidmet sein. Mag Gott schicken, was ihm gefällt, ich für mein Teil werde tun, was meine schwachen Kräfte mir gestatten. Kann ich Ihnen außer dem wenigen, was sich in der Abhandlung über den Kirchengesang im ersten Band findet, mit irgend welcher anderen Notiz dienen, so wird es mir die größte Ehre sein, wenn Sie über mich befehlen. Da das Werk auf Kosten des Druckers gedruckt worden ist, wird man demselben das Geld für die Auslagen zukommen lassen können. — — —

Gleichfalls an einen unbekannten „Hochwohlgeborenen und Hochwürdigen und Hochzuverehrenden Gönner" wendet sich ein Schreiben Martinis aus Bologna vom 7. August 1779, worin es u. a. heißt:

„Ueber Signor Pasquale Pisari* freue ich mich über die Maßen, denn ich sehe, daß man in Rom, der einstmaligen Meisterin aller anderen Schulen darauf zurückkommt, die vollkommene Kunst des Kontrapunkts wieder aufleben zu lassen, ich freue mich dessen und wünsche mir und Ew. Hochedlen, der, glaube ich, der Beförderer dieser Bestrebungen ist, dazu Glück. Fahren Sie und jene Anderen, welche sich diesem Studium löblich zuwenden, fort, damit Sie diejenigen Lügen strafen und eines Besseren belehren können, die den Italienern vorwerfen, daß sie nichts mehr vom Kontrapunkt verstünden. Ich bitte Sie, bei Sig. Pisari meine Entschuldigung zu übernehmen, wenn ich ihm nicht schreibe, da ich mit diesen Zeilen den Einen wie den Andern zufriedenzustellen glaube. Wenn ich bei wiederholter Durchsicht seiner Messe irgend welchem Einwand begegne, werde ich nicht ermangeln, ihn davon zu benachrichtigen, und mit aller ausgezeichnetsten Hochachtung nenne ich mich Ew. Hochedlen und Hochwürden

untertänigsten, ergebensten und dankbarsten Diener."

A. K.

* Ein bedeutender Kontrapunktist (1725—1778) in Rom, von Martini der „Palestrina des 18. Jahrhunderts" genannt.



Eugen d'Alberts historische Klavierabende.

Eduard Hanslick nannte Rubinsteins historische Klavierabende eine siebentägige historische Parforcejagd. Eugen d'Albert, nach Rubinstein der berufenste Pächter dieses Vorrechtes, hat im letzten Winter in Berlin das Gelände der Klavierliteratur in 5 Kesseln abgejagt und seine Treibjagd vor einiger Zeit beendet. Am ersten Abend zog er Couperin, Rameau, Scarlatti, Ph. E. Bach mit energischem Griff aus staubiger Vergessenheit, und brachte J. S. Bach, Händel, Haydn und Mozart gebührend zu Gehör; am zweiten Abend kam nur Beethoven zu Wort, der größte Parlamentarier des Tones, der dritte spielte in der mondbeglänzten Zaubernacht deutscher Romantik (Schubert, Weber, Mendelssohn, Schumann) und der vierte im geistreichen Salon (Chopin, Liszt); am fünften endlich gab d'Albert seine Visitenkarte bei den Modernen des ganzen Kontinents ab (Grieg, Sgambati, Saint-Saëns, Tschaikowsky, Sinding, Raff, Rubinstein, Tausig), nachdem er vorher bei Brahms herzliche Einkehr gehalten hatte.

Rubinstein nannte seine Abende, um sich nicht den Gesetzen historischer Zeitfolge und Abwertung unterzuordnen, einen Zyklus von sieben Klaviervorträgen, d'Albert will uns die „Meisterwerke der Klavierliteratur in historischer Entwicklung" vorführen. Nun paßt ein historisches Kolleg am Klavier eher in einen engen Seminarraum als in das dichtangefüllte Auditorium maximum der Philharmonie, wo allzu leicht der Effekt der Vater des Programms wird. Dann ist es überhaupt ein schwierig Ding um die Geschichte eines Sondergebietes im Reiche der Tonkunst, etwa wie die eines deutschen Fürstentums durch drei Jahrhunderte; aber doch eine lohnende und wichtige Aufgabe. Wandel und Wechsel der Form und des Wesens lassen die Entwicklung erkennen, verwandte Aehnlichkeiten, verwandte Klänge aber sind dem ursächlichen Zusammenhange der Ereignisse vergleichbar. Bei d'Alberts Vorträgen haben wir das Ereignis Clementi vermißt wie man bei Rubinstein Ph. E. Bach vergeblich suchte; anderseits waren Tagesfragen ohne historischen Wert, wie sie am letzten Abend zum Teil erörtert wurden, wohl überflüssig. Ein Nocturne Sgambatis ist schwerlich Meisterwerk der Klavierliteratur, schwerlich auch ein marche grotesque von Sinding, schwerlich Tausigs technische Tyrannisierung eines Straußschen Walzers (Nachtfalter). Dafür konnte Reger eintreten; doch ist sein Fehlen verzeihlicher als Rubinsteins seltsames Totschweigen der neuen Erscheinung Brahms. Rubinstein beging dafür eine Tat nationalen Opfermutes und erfüllte seinen siebenten Abend mit russischer Steppenmusik. D'Alberts Gruppierung der Ereignisse schien uns durchweg treffend, besonders die Abtrennung Chopins von dem Deutschromantiker Schumann und sein Zweibund mit dem Kosmopoliten Liszt. Aber warum wurde Raff ins letzte Glied gesteckt, in das er weder seinem Jahrgange nach noch seiner Giga con Variazioni im Biedermeierstil paßt?

Und nun die Charakteristik der einzelnen. Auch hier wurde durchweg das Ureigenste eines jeden zu Gehör gebracht, aber auch, was vom Vorgänger noch abhängt und was auf den Nachfolger hinweist. So war es gut, daß der erste Abend mit der c moll-Phantasie Mozarts ausklang, die wie kein anderes Klavierwerk im Vorgefühle Beethovens steht. So wurde ferner besonderes Gewicht auf den letzten Beethoven gelegt, der in seiner überstarken Persönlichkeit, seiner machtvollen Dissonanz zuweilen mehr romantisches als klassisches Gepräge hat, wie Goethe im II. Teile des Faust romantische Anwandlungen bekommt und im westöstlichen Diwan Heinesche Art vorwegnimmt. So hörte man am letzten Abend die liebenswürdig geistreiche Façon de parler, die von Liszt her noch in den Ohren lag, und auch bei Chopin sich äußerte, allerdings da mehr im Gedanken als der bloßen Form. So hatte man in Brahms, vor allem in dem „Rückblick" betitelten Intermezzo der f moll-Sonate, ein Erinnerungsblatt an Schumann. Eben deswegen ist es zu bedauern, daß Beethoven erst mit der Sonate Es dur, op. 31, zu Worte kam; eine im Zeichen Haydns stehende erste Sonate hätte einen natürlichen Zusammenhang mit dem ersten Abend gebildet. Es ist auch an sich unhistorisch, Beethoven erst mit diesem innigen abgeklärten Gedicht beginnen zu lassen, ebensowenig wie Goethe mit der Iphigenie anhebt. Vorher schrieb Beethoven die kraftgärende Sonate pathétique, Goethe den Götz. Umgekehrt trat uns Schumann nur in seiner ersten Jean Paul-Hoffmannschen Periode entgegen, hier aber auch in erster Garnitur mit dem Karneval und der C dur-Phantasie, aber aus Effektrücksichten in umgekehrter Folge. Indes ist es ja eine Eigenheit der romantischen Naturen, daß sie weniger entwicklungsfähig sind als die klassischen. Mehr noch! Schumann hat sein Eigenartigstes und deswegen Bestes in seiner ersten Periode gegeben, wenigstens auf dem Klavier. Zwar hat er nicht in dem Maße einen Bankrott des freien Geistes erlebt wie die Romantiker Schlegel, Brentano, Werner; eine gewisse Formfrömmigkeit hält aber mit der Zeit Einkehr bei ihm. Und diese späte Glättung bindet ihn auch mit dem, in dessen Gesellschaft ihn d'Albert uns vorführte, mit dem ihn im übrigen nur der weite Begriff der Romantik unter ein Dach bringt, nämlich mit Mendelssohn (Variations serieuses). Hans von Bülow pflegte zu sagen: „Wenn von Schumann und Mendelssohn einer Klassiker ist, so ist es Mendelssohn." Gerechter ausgedrückt: Mendelssohn, der Aneigner Bachs, ist im gewissen Sinne

reaktionär, Schumann, der Davidsbündler gegen die Philister, eher revolutionär. Wir haben also hier eine Art konservativ-fortschrittlicher Paarung.

Entwickelt sich die Kunst der großen Klassiker immer freier und höher, der Romantiker rückschrittlich, so verharrt sie bei Chopin gleichmäßig auf der Höhe, auf der sie sich von vornherein befunden. Deswegen tat d'Albert gut daran, uns Chopin nicht nach zeitlichen, sondern sachlichen Gesichtspunkten des Kontrastes vorzuführen: als prächtige Ouvertüre eines Wechselspieles wehmütiger Weichheit und stürmischer Leidenschaft die h moll-Sonate, dann 3 Nocturnes, 2 Etüden, die Ballade As dur, das Scherzo h moll, die Berceuse, die Phantasie und zum Schluß die Polonaise As dur. Aehnlich begann er bei Liszt mit der h moll-Sonate und endete mit der E dur-Polonaise, in der rhythmische Verwandtschaft mit der großen Chopinschen unverkennbar ist. Mit Unrecht verwarf d'Albert die zeitliche Folge bei Brahms, der gerade in seiner Entwicklung so viel Interessantes bietet. Hier hätte die noch an Schumann gemahnende f moll-Sonate (op. 5) den schon völlig Brahmsschen Variationen über ein Thema von Händel (op. 24) voranschreiten müssen. Im übrigen trat Brahms mit diesen beiden Werken prächtig gepanzert in die Arena und der internationale Rest des letzten Abends wich hinter ihm zurück wie die Romantiker hinter Beethoven, wie Liszt hinter Chopin. Brahms war als Eingang des letzten Programmes der mächtige Flügelmann einer zusammengewürfelten internationalen Truppe: folgten ihm der Norweger Grieg, der Italiener Sgambati, der Franzose Saint-Saëns, der Russe Tschaikowsky, der Norweger Sinding, der Russe Rubinstein, der Pole Tausig. Das gemeinsame Bindemittel dieser Entente cordiale war der geistreiche Ton, die elegante Form des Salons. Ja, in diesem internationalen Kursaalpublikum lag sogar eine gewisse Tanzstimmung: Saint-Saëns, spielte eine Mazurka auf, Tschaikowsky eine Valse caprice, Sinding einen Marche grotesque in Cake-walk-Rhythmus, und den geeigneten Schluß bildete der Straußsche Walzer.

Und doch war diese Auswahl nicht unberechtigt und auch nicht geschmacklos. Es war nach ernstem Spiel eine leichte Tischunterhaltung, und hier konnte d'Albert zeigen, daß er nicht nur ein kraftvoller und ernster Künstler, sondern auch ein anmutiger Plauderer ist. Nachdem er bewiesen hatte, daß er den großen Beethoven mit Löwentatzen bemeistern kann, zeigte er sich nun als Löwe der Gesellschaft. Sind es etwa seine deutsch-französische Abstammung und seine schottisch-englische Heimat, die ihn zum weltmännischen Ton befähigen? Die Rubinsteinsche Barcarole a moll insbesondere gab er mit solch einschmeichelnder Anmut wieder, daß er sich entschließen mußte, diese Strophe noch einmal zu singen. Im allgemeinen ist die Stärke des d'Albertschen Spiels mit zwei verschiedenen Eigenschaften am besten gekennzeichnet, nämlich mit den beiden entgegengesetzten Naturen des Davidbündlers Schumann, der in sich hineinsinnenden, schwärmerisch-wehmütigen Eusebiosnatur und der wild aus sich herausstürmenden, barock ausgelassenen Florestannatur. Diese beiden Gemütsäußerungen sind niederdeutsch im weitesten Sinne, und ähnlich, wenn auch gehaltener bei Brahms und ähnlich, wenn auch tiefer in der Anlage und bezwingender in der Aeußerung bei Beethoven. Abseits steht der Pariser Pole Chopin, dessen vornehmer Sentimentalität die sinnende Wehmut und dessen nervöser Leidenschaft der kraftvolle Humor fehlt; abseits steht ferner das Oberdeutsche-Wienerische, die melodienreiche naive Kunst eines Mozart und Schubert. D'Albert versenkt sich vortrefflich in einen Beethoven, Schumann und Brahms und stellt sie uns höchst überzeugend hin: die drei Höhepunkte erblicke ich in dem letzten Satze der Beethovenschen Sonate 110, dem ersten Satze der Schumannschen Phantasie und dem ersten Satze der Brahmsschen f moll-Sonate. Anders bei der Wiedergabe Chopins. Zwar bringt d'Albert vorzüglich das elegant Sentimentale zum Ausdruck, vielleicht begünstigt durch seine französische Abstammung väterlicherseits, und einzigartig war das Nocturne H dur op. 9 und unerreichbar schön das Largo der h moll-Sonate. Aber in der Leidenschaft ist Chopin nicht so blutvoll gesund wie d'Albert und sein Spiel. Hier kommt doch allzu kräftig sein in der Hauptsache nach Herkunft und Art durchaus niederdeutsches Temperament zum Durchbruch. D'Alberts Chopin lacht und tobt, und die Ritter, die in der As dur-Polonaise ihren pomphaften Aufzug hielten, waren keine polnischen Magnaten, keine gallischen Kavaliere, es waren deutsche Ritter von Blut und Eisen, von denen Heine sagt, daß sie Mut haben wie hundert Löwen und Verstand wie zwei Esel. In gleicher Weise interpretierte d'Albert den ihm wesensverschiedenen Mozart und Schubert (Phantasie G dur) auf seine Art, in seinem Temperamente. Aber es ist ja das Recht des Nachschaffenden, nicht nur nach- sondern auch aus sich heraus zu schaffen, und es ist gerade ein Zeichen kraftvoller Naturen, daß sie aus dem Ich die Erscheinung neu schaffen. Joseph Kainzens Tasso ist gewiß nicht Goethes Tasso, ebensowenig wie d'Alberts Mozart mit jenem bekannten identisch ist. Aber trotzdem oder gerade deswegen sind sie groß und bewundernswert.

Will man d'Alberts Eigenart anders zum Ausdruck bringen, so ist es das kräftige Herausheben des Wesentlichen, des Gedankens. Dies macht seinen Beethoven so groß, dies schadet seinem Chopin, bei dem oft unter der Kraft des Gedankens die eleganten Formen und Bewegungen zu kurz kommen. Insbesondere übertönten die Trompetenstöße der a moll-Etüde das ganze Ensemble. Zuweilen auch wurden durch allzureiche Pedalüberschwemmungen zarte Feinheiten, duftige Blüten unter Wasser gesetzt. Einige Male ging auch die Wiederbelebung Beethovenscher Kraft und Wildheit hart an die Grenze des musikalisch Schönen. D'Albert übertyrannte dann den Tyrannen. In solchen Fällen hob er sich leicht aus dem Sattel und setzte sich zurecht, wie ein Reiter tut, wenn er die Sporen recht blutig hineintreiben will. Der historischen Parforcejagd wohnten auch eine große Menge Sonntagsreiter bei, von denen die geübteren an den Sprüngen des Meisters krittelten, etwa wie man dem Gastspieler Joseph Kainz vorhielt, er sei kein guter Schauspieler.

Als Hans von Bülow einst hören mußte, keiner spiele das Adagio der Appassionata so gut wie er, entgegnete er: „Doch, d'Albert spielt es ebenso gut." Wir glauben, daß heute d'Albert auf ein solches Kompliment um einen Widerspruch verlegen sein müßte.

Düsseldorf. **Dr. Erich Eckertz.**

Erinnerungen an das alte Weimarer Hoftheater.

50 Jahre Kunstgeschichte.

Die Pforten dieses alten historischen Hauses haben sich endgültig geschlossen. Ein reiches Stück Musikgeschichte hat damit seinen Abschluß gefunden. Alle die vielen Berichte, die in den verschiedenen Blättern erschienen sind, sprechen hauptsächlich von den Dichterdioskuren, deren Schaffen so eng mit dem alten Haus verknüpft war.

Es ist unrecht, daß, wenn man von Weimars Glanzzeit spricht, man sich nur des Fürstenhofes Karl Augusts erinnert, und nur Schillers und Goethes gedenkt; gewiß ein erhabenes Beispiel seltener Harmonie von Fürstengunst und Künstlerwirken! Aber Weimar sollte dieses Glück nochmals erblühen. Großherzog Karl Alexander, dessen bedeutungsvolles künstlerisches Wirken nicht genug anzuerkennen ist, verstand es, seine kleine Residenz zum Mittelpunkte der musikalischen Bewegung des 19. Jahrhunderts zu erheben.

Mehr denn 40 Jahre war der Name **Franz Liszt** mit dem des Großherzogs Karl Alexander eng verbunden.

Es war am 23. Oktober 1842 — zur Feier des Fürstenpaares in Weimar —, als Franz Liszt zum ersten Male in einem großen Hofkonzert mitwirkte, dessen unmittelbare Folge seine Ernennung zum großherzoglichen Hof-Kapellmeister war. Seitdem blieb der geniale Künstler bis zu seinem Tode an Weimars Fürstenhaus gefesselt. Als Wagner einst das Vaterland fliehen mußte, legte er sein großes Werk in die würdigsten Hände, in die seines „Zweiten Ich". Er wußte, was er tat. Liszt übernahm die Mission seines großen Freundes, er führte sie mit bewunderungswerter Energie, mit treuester Hingebung, mit vollständigem Gelingen durch.

Liszt wurde das Haupt, der Führer und das Vorbild. Die Kunst der Gegenwart hat ihm mehr zu danken, als heute angenommen wird.

* * *

Es sei mir hier vergönnt, einiger Theater-Vorstellungen zu gedenken, die wohl ein Anrecht auf die Bemerkung „geschichtliche" haben.

Am Goethetag 1850 stand der neue Weimarer Hofkapellmeister am Dirigentenpult im alten Theater und dirigierte die für „unmöglich" gehaltene Oper „Lohengrin" von Richard Wagner, des politischen Flüchtlings, dessen Freundschaft Liszt damals stolz bekannte, dessen Werke er damals allein vertrat, Liszt ganz allein, gegen ein Heer von musikalischen, politischen, persönlichen, ästhetischen, dirigierenden und singenden Gegnern. Da galt es Sturm auf Sturm, nicht der Begeisterung, sondern der Zerstörung auszuhalten, und wie ein Fels im Meer trotzte er diesen Stürmen. Nicht mit dem Taktstock allein parierte der Meister diese Angriffe. — Er griff auch zur Feder und zeigte vielen, wie man über Kunst eigentlich schreiben müsse. Was für ein Ereignis dieser denkwürdige Abend der ersten „Lohengrin"-Aufführung in der Kunst war, ist allgemein bekannt, über seine Bedeutung ist kein Wort mehr zu sagen. —

Siebzehn Jahre hat Liszt an der Spitze der musikalischen Leitung in Weimar gestanden, seine Stellung war die eines „Kapellmeisters im außerordentlichen Dienste"; seine Mitwirkung bei der Direktion der Oper immer eine freiwillige, die Wahl der Werke hing nur von ihm allein ab. Von den vielen Opern, die Liszt in Weimar aufführte, und von denen viele der Vergessenheit angehören, möchte ich eine hier an dieser Stelle hervorheben, an die wohl heute niemand mehr denkt, und die doch damals — Oktober 1858 — ein berechtigtes Aufsehen in dem musikalischen Kreise von Ilm-Athen hervorrief: die Oper „Comala" von **Sobolewski**!

Liszt selbst hatte sie einstudiert und dirigiert. Seit langer Zeit hatte keine Opernnovität von gleicher Bedeutung die Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums derart in Anspruch genommen und gefesselt wie „Comala". Zunächst wohl durch die eigentümliche Stellung, die der Komponist eingenommen hat. Sein Werk, eine Konsequenz der Wagnerschen Richtung, ruht zum Teil auf den im „Lohengrin" durchgeführten Prinzipien und gehört somit in den Entwicklungskreis der musikalisch-dramatischen Reformbewegung. Die Oper war nicht die Arbeit eines noch unfreien und unklaren Anfängers, sondern die

überlegte Tat eines erfahrenen gewandten Musikers, der sich aus dem alten Opernstil zum neuen durchgearbeitet hatte; und das wollte in der damaligen Zeit etwas sagen! Die Musik voll Feinheiten, sowohl in harmonischer wie melodischer Beziehung, wetteiferte in ersterer mit „Lohengrin", in letzterer hatte sie das eigentümlich Reizvolle des nordischen Volksliedes nicht als zufällige Beigabe, sondern organisch und bewußtvoll in sich aufgenommen und verarbeitet.

Diese Oper war damals ein Ereignis! Wer gedenkt ihrer heute noch? Und doch hat sie eine gewisse Berechtigung, hier genannt zu werden, weil sie zu den ersten zählte, die eine Konsequenz der Wagnerschen Richtung waren. Das allgemeine Publikum nahm damals die Oper mit sichtlichem Interesse entgegen, sie hielt sich längere Zeit auf dem Repertoire des Weimarer Hoftheaters. Heute gehört auch sie — wie so manche andere — der Vergessenheit an! — —

Dem alten Hoftheater in Weimar, das in der Kunstgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts einen so hervorragenden Rang einnimmt, gebührt auch das Verdienst, **Berlioz** vor allen andern Theatern seine Pforten geöffnet zu haben. Natürlich war auch dies wieder nur Liszts Verdienst.

Seit lange schon hegte Berlioz den Wunsch, seinen „Lélio oder Le retour à la vie" zur Aufführung zu bringen. Endlich, 23 Jahre nach seinem Entstehen, wurde „Lélio" in Weimar gegeben und zwar am 21. Februar 1855. Berlioz hatte Erfolg damit; jedenfalls war das Publikum von früher her für den französischen Meister eingenommen, so daß er es schon wagen durfte, den guten Weimaranern etwas Ungewöhnliches zu bieten.

Peter Cornelius hatte den Text zum „Lélio" ins Deutsche übertragen; aber trotz aller Anstrengung war diese Aufführung für lange Zeit die einzige, jedenfalls die einzige, die Berlioz erlebte. Erst 1881 kam das Werk in Paris wieder zu Gehör, aber in vollständiger Ueberarbeitung. Der „Allgemeine Deutsche Musikverein", der es sich stets zur Aufgabe stellte, für Berlioz einzutreten, hatte dann bei seinem Musikfest in Mannheim, 1897, den Melolog wieder in sein Programm aufgenommen, ohne jedoch einen großen Erfolg damit zu erzielen. „Lélio" ist ein Werk, zu dessen Beurteilung man mit Konzessionen herantreten muß. Es ist echt berliozisch-phantastisch zusammengestellt. Man muß schon sehr mit dem Autor und seinen Eigentümlichkeiten vertraut sein, um die darin enthaltenen überaus großen Schönheiten würdigen zu können. Bei seiner damaligen Anwesenheit in Weimar wurde Berlioz wieder außerordentlich gefeiert. Joachim Raff führte ein ihm zu Ehren verfaßtes und komponiertes lateinisches Gedicht im Verein Neu-Weimar, dessen Präsident Franz Liszt war, auf.



Das alte Weimarer Hoftheater.

Wir haben etwas weiter auszuholen: Am 10. September 1838 ging Berlioz' „Benvenuto Cellini" in Paris nach unglaublichen Kabalen vor einem fieberhaft erregten Publikum in Szene. Es war ein so glänzender Durchfall, daß Berlioz lange Zeit brauchte, sich hiervon zu erholen. Die Oper wurde dreimal hintereinander aufgeführt, fünf Monate später noch zweimal, um hierauf für immer vom Repertoire zu verschwinden. Das war unerhört und für Paris schier unfaßlich! Man war absolut nicht fähig, Berlioz zu begreifen, man hatte ja nicht einmal den Willen dazu, ihm zu folgen. Ueberdies war eine systematische Opposition längst organisiert, diese Oper um jeden Preis zu stürzen, weil sie für Berlioz eine Lebensfrage war, und so stürzte die Oper auch, wie Berlioz' Feinde glaubten, rettungslos für immer. —

Wer kann die eigentümliche Parallele verkennen, die zwischen Berlioz und Wagner herrscht? Was Wagner für Deutschland geworden ist, das wollte Berlioz für Frankreich sein. Aber Berlioz konnte den rechten Angriffspunkt, um mit dem Hebel seines Kunstwerkes den Zeitgeschmack zu erfassen und zu stürzen, nicht finden. Immerhin war der Tod dieser Schöpfung nur scheinbar. Die Geschichte ihrer Schicksale war noch nicht zu Ende. Sie beginnt aufs neue und zwar in Weimar, und knüpft sich, wie die von Wagners Kunstwerken, an den Namen Franz Liszt.

Nachdem Berlioz' Oper 14 Jahre geruht hatte und fast vergessen war, rief Liszt sie in Weimar aufs neue ins Leben. Er ließ eine deutsche Uebersetzung anfertigen, überwand beim Einstudieren des Werkes mit seinem kleinen Weimarer Personal all die mannigfachen und großen Schwierigkeiten, die einen Bahnbrecher auf neuem Terrain immer zu begleiten pflegen, und im März 1852 ging die Oper „Benvenuto Cellini" in Szene. Sie war nicht nur für Deutschland, sie war überhaupt eine neue Oper, deren Schönheiten aufs neue entdeckt werden mußten. Das deutsche Publikum verhielt sich der eigentümlichen Schöpfung gegenüber anfänglich kalt, vorsichtig, ungläubig. Ein eigentlicher Erfolg war auch nicht ohne weiteres zu erzielen und lag den Intentionen Liszts fern, der einen Akt der Gerechtigkeit zu erfüllen, aber keinen lokalen Theatererfolg herzustellen berufen war.

Mit Beginn der neuen Saison im November 1852 wurde Berlioz von Liszt eingeladen, nach Weimar zu kommen. Liszt veranstaltete ihm zu Ehren eine „Berlioz-Woche", bestehend aus mehreren Aufführungen seiner Werke, deren Schlußstein eine abermalige Aufführung des „Benvenuto Cellini" bildete, die nunmehr, nachdem Berlioz namentlich noch verschiedene Aenderungen vorgenommen hatte — er teilte die Oper, die in Paris in zwei Akten gegeben werden mußte, für die erste Weimarer Aufführung in vier, bei ihrer Wiederholung während seiner Anwesenheit in drei Akte und strich einige Nummern —, sich unter Liszts Direktion des entschiedensten Beifalls erfreute, und bei Anwesenheit vieler ausgezeichneter Freunde zur allgemeinen Kenntnis kompetenter Autoritäten gebracht wurde.

Durch den Weimarer Erfolg nicht nur bedeutend gehoben, sondern auf sein eigenes Werk tatsächlich erst wieder aufmerksam gemacht, versuchte Berlioz nunmehr eine Aufführung seiner Oper in London. Doch zeigte sie sich auch dem englischen Musikverstand nicht zugänglich.

Und trotz den vielen Siegen, die Liszt während seiner „Kapellmeisterzeit" in Weimar erfochten hat, kam auch ein Abend, an dem man dem Meister mit Undank lohnte, was er für die kleine Thüringer Residenz getan hat. Ich denke an den Abend, der die Oper von Peter Cornelius „Der Barbier von Bagdad" brachte. Solange Liszt glauben konnte, daß sein Einfluß auf die Weimarer Verhältnisse ihm gestatte, für alle ernststrebenden, wenn auch noch unbekannten Talente eine Frei- und Pflegstätte zu schaffen, bemühte er sich, ihnen diese Gastfreundschaft zu erweisen, die sie leider nur selten anderswo fanden. Viele Opern, die lange Jahre später erst über andere Bühnen gingen, kamen damals in den 50er Jahren unter Liszts Direktion oder der der Komponisten dort zur ersten Aufführung. In Weimar konnte man, wie schon erwähnt, Opern hören, die sonst nirgends gehört wurden, ja von deren Dasein man heute keine Ahnung mehr hat. Jene denkwürdige Aufführung des „Barbiers von Bagdad" im alten Hoftheater in Weimar war aber von einer solch verletzenden, ja unanständigen Opposition begleitet, daß der Meister sich gezwungen sah, für alle Zeiten von der Leitung der Oper in Weimar zurückzutreten. Denn woher diese Opposition auch gekommen, aus welcher Quelle sie auch geflossen — einem solchen Werke gegenüber, das er selber für würdig hielt, aufgeführt und angehört zu werden, konnte er sie nicht dulden. Somit nimmt auch dieser Theaterabend einen Platz in der Geschichte des Weimarer Hoftheaters ein, der verhängnisvoll wurde. Jener historisch gewordene Ladenjüngling, der damals im Parterre den ersten Pfiff riskierte, um für seine 10 Silberlinge auch ein Votum über die Zukunftsmusik abzugeben, ahnte sicher nicht, wie folgewichtig sein Handeln werden sollte. Freilich agierten an jenem berühmten Abend einige Vergangenheits-Agenten hinter den Kulissen, die sich der Situation sehr gut bewußt waren und Va banque spielten. Sie haben gewonnen — wenn man die Folgen einen Gewinn nennen konnte.

Eduard Lassen trat als Nachfolger Liszts an den so plötzlich verwaisten Dirigentenpult; und auch ihm hat Ilm-Athen manch interessanten Theaterabend zu danken. Ich möchte hier den einen hervorheben, der in das Frühjahr des Jahres 1873 fällt. Acht Jahre waren vergangen, seitdem „Tristan und Isolde", diese Apotheose der verzehrendsten todbringenden Liebessehnsucht, in München zur Aufführung kam. Weimar, das kleine Weimar war die erste Bühne, die dem Beispiel der bayerischen Residenz folgte. Trotz der Münchner Aufführungen galt „Tristan und Isolde" immer noch für „unaufführbar".

Außer Heinrich und Therese Vogl gab es keine Künstler, die sich an die Partien des Tristan und der Isolde heranwagten. Der plötzliche Tod Schnorrs von Carolsfeld — er starb bekanntlich sehr bald nach der ersten Tristan-Aufführung — hatte die allgemeine

Ansicht von der Unmöglichkeit, diese Partie, ohne sich stimmlich oder gar gesundheitlich zu schaden, durchzuführen, nur noch bestärkt. Und so kam es, daß keine Künstler sich an die Aufgabe heranwagten.



Max Dawison.
(Phot. A. Rocfigai, Hamburg.)

Das Ehepaar Vogl war lange Jahre der einzige Vertreter dieser Partien. Sie wurden auch nach Weimar eingeladen.

Trotzdem der Erfolg in München schon acht Jahre früher eine vollendete Tatsache war, wurde diese Aufführung in Weimar im Jahre 1873 als ein Ereignis gefeiert; und gewiß war es auch ein solches, da ja diesmal die Aufführung nicht in München unter den Augen des Königs und, wie seinerzeit die „Preußische Kreuz-Zeitung" behauptete, „in Gegenwart der bewaffneten Macht" stattfand. Der thüringischen Residenz bleibt für alle Zeiten der Ruhm, die erste Bühne nach München gewesen zu sein, die sich an dieses einzige Werk heranwagte. Auch dieser Abend wird in den Annalen der Musikgeschichte unvergessen bleiben.

Zum Schlusse möchte ich noch jenes Theaterabends gedenken, der ein paar Wochen vor dem Tode des Großherzogs Karl Alexander stattfand. Der eigentliche Festtag des „Lohengrin"-Jubiläums, der Goethetag 1900, konnte wegen des Todes des Enkels vom Großherzog nicht eingehalten werden. Und so war es Winter — nur wenige Wochen vor des greisen Fürsten Tod selber, als alle herbeieilten, die mit einer Einladung für diese Jubelfeier bedacht wurden.

Es gehörte wohl der große und weite Blick eines Liszt dazu, um schon damals die Reform zu erkennen, die Wagner mit dieser Oper unternommen, und die dann mit ihrem Erscheinen seinen künstlerischen Zeitgenossen zum ersten Male zum Bewußtsein kam (wodurch allerdings auch das Signal zum Kampf gegeben war).

Aber nicht nur die künstlerische Initiative Liszts beansprucht unsere Bewunderung, es gebührt ebensoviel Dank und Anerkennung dem deutschen Fürsten, der den Mut hatte, in damaliger Zeit sein Hoftheater dem geächteten, politisch Verbannten zu öffnen und ihm seinen fürstlichen Schutz zu gewähren.

Es sei mir vergönnt, auch noch jenes Künstlers zu gedenken — er war wohl der einzige —, der bei den beiden „Lohengrin"-Aufführungen 1850 und 1900 mitwirkte: ich meine Bernhard Coßmann. Bei der ersten „Lohengrin"-Vorstellung saß er als junger Cellist am ersten Pult im Orchester. 50 Jahre später war er aus Frankfurt herbeigeeilt, ein alter Mann, mit jungem Herzen und frischem künstlerischen Empfinden, sich nochmals da zu betätigen, wo er so viele Jahre ernsten Künstlerstrebens verbracht hatte.

Unter den vielen Festgästen werden doch nur wenige gewesen sein, die vor 50 Jahren die Ausfahrt des königlichen Schwanenritters miterlebt hatten. Der bittere Tod hat unter den Getreuen der toten Meister schon wacker aufgeräumt.

Und jetzt wird das alte Haus verschwinden und mit ihm die vielen Erinnerungen, die daran geknüpft waren.

Das ist der Gang der Zeit! — — **Louise Pohl.**

Unsere Künstler.

Ida Salden. — Max Dawison.

Unter den jugendlich-dramatischen Sängerinnen der Gegenwart nimmt heute Fräulein Salden (Darmstadt) einen bevorzugten Rang ein und ohne ein großer Prophet zu sein, kann man außerdem die Behauptung aufstellen, daß sie in nicht zu langer Zeit zu den ersten gehören wird. In Berlin ausgebildet, kam Ida Salden, eine Altonaerin, in früher Jugend nach Hamburg, wo sie sofort für mehrere Jahre engagiert wurde. Eine schöne, klare, von Frau Professor Niclaß-Kempner vorzüglich ausgebildete Stimme und eine auffallend starke Begabung für die schauspielerische Wiedergabe zarter Mädchenrollen, fielen gleich auf und sicherten der jungen Künstlerin bald eine schöne Position an der Hamburger Oper, an der bekanntlich nur routinierte Sänger sich behaupten können.

Den ersten großen Erfolg erzielte sie übrigens in einer Novität „Die Turmschwalbe", die einen regelrechten Durchfall erlebte, aber die gesamte Presse für die junge Künstlerin interessierte. Bei Mozart ist Ida Salden, die nun Erfolg auf Erfolg errang, bald so zu Hause gewesen, wie bei Wagner und in der Spieloper. Ohne hier überflüssigerweise das ganze Repertoire einer jugendlich-dramatischen Sängerin aufzählen zu wollen, sei nur konstatiert, daß Fräulein Salden die als undankbar verschriene Irene (Rienzi) zu der Bedeutung erhob, die diese Partie besitzt. Ihre Stimme war unterdessen groß geworden und hatte einen reinen, süßen Wohllaut angenommen, so daß sie bald in Hamburg zu den schönsten Stimmen zählte. Dazu war Fräulein Salden darstellerisch gewaltig gewachsen und bot nun in ernst oder heiter angelegten Aufgaben stets einen ungetrübten Genuß für Auge und Ohr. Da hatte aber schon Generaldirektor Werner die Künstlerin für das von ihm geleitete Hoftheater in Darmstadt gewonnen, wo Fräulein Salden in den Partien als Margarethe und Elsa unter stürmischem Beifall bei Publikum und Presse gastierte. Nun kam für Hamburg das Scheiden! Unter selten dagewesenen Ovationen, Blumen und Kränzen verabschiedete sich Fräulein Salden als Trompeter-Marie vom Hamburger Opernpublikum, das, als kalt und zurückhaltend bekannt, ihr gegenüber aufs wärmste die ganze Fülle Sympathie zeigte, die man südlicher den erklärten Lieblingen entgegenbringt.

Seit Saisonbeginn wirkt Ida Salden in Darmstadt, in den verschiedensten Partien hat sie bereits gesungen und zu faszinieren gewußt. Ihre Agathe, Julia, Martha (Evangelimann), Elisabeth, Marie (Verkaufte Braut), Elsa, das Evchen brachten die stürmischste Anerkennung,



Ida Salden.

so daß Ida Salden in der kurzen Zeit bereits auf der Bühne und im Konzertsaal zu den meistgeschätzten Künstlern der Darmstädter Hofbühne zählt. Sie gehört aber nach Berlin, München, Dresden oder

Wien (oder Stuttgart? Red.) und wir möchten es mit Bestimmtheit sagen, daß wir nach Ablauf des Darmstädter Vertrages diese glänzende Gesangskünstlerin an einer dieser Stätten finden werden.

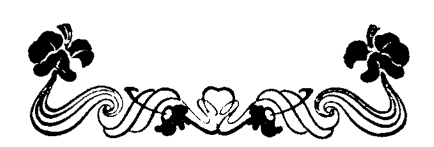
O. K—dl.

* * *

Unter den Künstlern, die sich in den vorjährigen Bayreuther Festspielen mit einem Schlage einen berühmten Namen gemacht haben, muß in erster Linie auch der Baritonist des Hamburger Stadttheaters, Herr Max Dawison, der stimmgewaltige Bayreuther Vertreter der Rolle des Alberich genannt werden. Dawison genießt bereits seit einer Reihe von Jahren den Ruf eines ungemein begabten, als Sänger wie als Darsteller gleichermaßen bedeutenden interessanten Bühnenkünstlers. Zu Schwedt a. d. Oder am 17. Februar 1869 geboren, erhielt er schon im elterlichen Hause eine sorgfältige musikalische Erziehung, zumal sein Vater und seine Geschwister die edle Gesangskunst mit besonderer Vorliebe pflegten. Nach Beendigung seiner Schulstudien entschloß sich Dawison daher, auf den Rat maßgebender kunstverständiger Persönlichkeiten, Bühnensänger zu werden. Sein erster Gesangslehrer war Adolf Zebrian am Kullakschen Konservatorium der Musik in Berlin, später genoß er noch eine Zeitlang den Unterricht Meister Benno Stolzenbergs in Köln, die letzte Ausbildung erteilte ihm das geniale Künstlerpaar Mariano de Padilla und seine jüngst gestorbene Gattin Désirée Artôt, denen Dawison vor allem seine Tüchtigkeit als bel canto-Sänger zu verdanken hat. Am Stadttheater zu Düsseldorf wagte der junge Sänger im Herbst 1888 als Heerrufer in Wagners „Lohengrin“ den ersten theatralischen Versuch, der in jeder Beziehung günstig ausfiel. Im nächsten Sommer konnte er bereits bei Kroll in Berlin neben Marcella Sembrich den alten Germont in der „Traviata“ singen und bestand vor Publikum und Presse mit Ehren neben seiner berühmten Partnerin. Am 10. Oktober 1890 gastierte er in Prag als Fliegender Holländer und wurde von dem kunstverständigen Direktor Angelo Neumann, der die in dem jungen Anfänger schlummernden bedeutenden Gaben sofort erkannte, sogleich auf eine Reihe von Jahren für das deutsche Landestheater verpflichtet. Zehn Jahre lang gehörte Dawison diesem berühmten Kunstinstitut an und erwarb sich ein stattliches Repertoire an Rollen des lyrischen und heroischen Baritonfaches. Auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens stehend und im Vollbesitz seiner herrlichen Mittel, leistete Dawison im Herbst 1900, obwohl nur ungern von Prag, seiner langjährigen Wirkungsstätte, scheidend, einem ehrenvollen und sehr vorteilhaften Engagementsantrag an das Hamburger Stadttheater Folge, dem der Künstler noch heute als hochgeschätztes Mitglied angehört.

Dawison darf nicht nur als ein erstklassiger dramatischer Bühnensänger im Wagnerschen Sinne gelten, sondern ist auch ein wirklicher Gesangskünstler im Sinne der alten italienischen Opernschule, wie sie heutzutage immer seltener angetroffen werden. In spezifischen Gesangspartien wie Tell, Luna, Rigoletto, René, Nelusco usw., offenbart sich vor allen Dingen die ungewöhnlich hoch entwickelte Gesangskunst und das achtunggebietende technische Können des Sängers; auch bieten diese durchwegs dankbaren Gesangsaufgaben dem Künstler willkommene Gelegenheit zur Entfaltung seiner prächtigen stimmlichen Mittel in einer breit dahinfließenden, ruhigen Kantilene. Hingegen verfügt er wiederum für den mehr rezitativischen Stil Wagners über eine scharfe und eindringliche Deklamation, ein hervorragendes musikalisches Charakterisierungs- und Nuancierungsvermögen und ein ungemein lebhaftes, ungebundenes Temperament. Diese Eigenschaften, vereint mit einer nicht gewöhnlichen schauspielerischen Begabung und Intelligenz, ließen Max Dawison für die Figur des dämonischen Nibelungenfürsten Alberich gleichsam prädestiniert erscheinen. Der Erfolg hat denn auch gelehrt, daß die Festspielleitung in Bayreuth in Dawison eine sehr glückliche Akquisition gemacht hatte. Sein gewaltiger markiger Baßbariton, an dem außer der Schönheit und Fülle des Klanges noch ganz besonders der außerordentliche Umfang nach der Tiefe wie nach der Höhe zu bemerkenswert ist, eignet sich vor allem für die Wiedergabe der düsteren Gesangspartien eines Heiling, Vampyr, Dämon, Holländer, Pizarro, Lysiart, Mephisto usw., denen übrigens auch die charakteristische, scharfumrissene Art der Darstellung und die ganze persönliche Individualität Dawisons sehr zum Vorteil gereichen. Zu den Glanzleistungen des Künstlers zählen — außer den obengenannten — sein leidenschaftlicher Rigoletto, sein eleganter Don Juan, sein imponierender Wotan, sein gemütvoller Hans Sachs und sein sinniger Wolfram. Auch als Konzertsänger von Geschmack und gediegenem Können hat sich Dawison oft bewährt. Sein Christus in Bachs Matthäuspassion ist eine durchaus vornehme und ergreifende gesangliche Darbietung. Zahlreiche Gastspiele an großen deutschen Bühnen, wie im Auslande (Kopenhagen, London etc.) haben Dawisons künstlerischen Ruf schon frühzeitig auch nach außen hin befestigt und bewährt. Seit seinem vorjährigen Bayreuther Alberich-Erfolg zählt der Künstler zu den gesuchtesten Gesangskräften Deutschlands.

Carlos Droste.



Von der New Yorker Opern-Saison 1906/07.

Mit dem Monat März ist die viermonatige Spielzeit am Metropolitan-Opernhause zu Ende gegangen, die für den unternehmenden Leiter Heinrich Conried eine Reihe von Aufregungen und Enttäuschungen mit sich brachte, wie sie sich dem sieggewohnten Direktor in früheren Jahren nicht in den Weg stellten. Sie mußten ihn um so empfindlicher treffen, als er selbst durch ein langwieriges Leiden fast die ganze Dauer der Spielzeit ans Krankenlager gefesselt war und so nicht persönlich die Zügel in den Händen halten konnte, deren straffe Führung in dieser Saison durch die neuerstandene Konkurrenz des Manhattan-Opernhauses (Direktion Hammerstein) ganz besonders geboten war. Der Umstand, daß in dem neuen Musentempel sich vorläufig das Repertoire nur aus italienischen und französischen Opern zusammensetzte, mußte die deutsche Oper in dieser Saison mehr als in früheren Jahren in den Hintergrund drängen, da sich Conried natürlich veranlaßt sah, den Konkurrenzkampf auf dem Felde der italienischen und französischen Musik auszufechten. So kam es, daß in den ersten drei Monaten die deutsche Oper einschließlich einer einmaligen „Salome“-Aufführung mit nicht mehr als sieben Werken im Spielplan vertreten war: „Hänsel und Gretel“, „Tannhäuser“, „Lohengrin“, „Siegfried“, „Tristan und Isolde“ und „Parsifal“. Die mehrmals gegebene „Martha“ rechnet man hier um so weniger zur deutschen Oper, als sie ausschließlich mit italienischem Text und italienischen Künstlern zur Aufführung gelangt.

Uebrigens bot auch das Repertoire der italienischen und französischen Oper wenig besonders Bemerkenswertes, sondern bewegte sich in beiden Opernhäusern auf ziemlich ausgetretenen Bahnen. In erster Linie wäre zu nennen die szenische Aufführung der „Damnation de Faust“ von H. Berlioz, die im Metropolitan-Opernhaus trotz sehr guter Besetzung der Hauptpartien mit Geraldine Farrar (Marguerite), Ch. Rousselière (Faust) und F. Plançon (Mephisto), und trotz der ungemein prächtigen szenischen Ausstattung und der Mitwirkung eines ziemlich varietémäßigen Luftballetts nicht den erhofften Erfolg zeitigte. Besonders häufig erschienen auf dem Spielplan Verdi mit „Traviata“, „Aida“, „Rigoletto“, Meyerbeer mit „Afrikanerin“ und „Hugenotten“, Leoncavallo („Pagliacci“), Mascagni („Cavalleria“), Bizet („Carmen“), Giordano („Fedora“) und Puccini mit „Bohème“, „Manon Lescault“, „Tosca“ und „Madame Butterfly“. Um die Aufführung der „Bohême“ kam es zwischen Conried und Hammerstein zu einem Rechtsstreit, der zu Ungunsten des letzteren entschieden wurde, d. h. Hammerstein, in dessen Oper die Melba ihr Gastspiel als Mimi beginnen sollte, mußte von einer Aufführung der Oper absehen. Im übrigen wurden dem seit Jahrzehnten als gewiegter Theaterunternehmer in New York bekannten Direktor Hammerstein ziemlich viel Sympathien entgegengebracht und er hatte unverkennbar die gesamte New Yorker Presse auf seiner Seite; er führte auch einen respektablen Stab von Künstlern ins Treffen, von denen ich außer der schon erwähnten Melba nur den Dirigenten Campanini und die Tenöre Bonci, Bassi und Dalmorés hervorheben will, aber trotz alledem war der Sieg dem Metropolitanopernhaus nicht abzuringen, hinter dessen Direktion eine Reihe von Multimillionären als kräftige Stützen stehen.

Am meisten Interesse für die Leser der „Neuen Musik-Zeitung“ wird eine Besprechung der deutschen Opernaufführungen bieten, die dank der anfeuernden musikalischen Leitung von Alfred Hertz und einer geschickten Regie Anton Schertels künstlerisch auch am höchsten eingeschätzt werden dürfen.

Als erste erschien Humperdincks „Hänsel und Gretel“ in einer sehr hübschen szenischen Ausstattung und vorzüglicher Besetzung des Geschwisterpaares mit Frl. Bella Alten als Gretel und Frau Mattfeld als Hänsel. Als nächste deutsche Oper kam der „Tannhäuser“, der es auf fünf Wiederholungen brachte. Die Titelpartie sang in den sämtlichen Aufführungen Karl Burrian von der Dresdner Hofoper, mit all den Vorzügen, die den großartigen Künstler zu dem besten Vertreter des Tannhäuser stempeln, während man als Elisabeth drei Primadonnen alternieren ließ: Frau Katharina Fleischer-Edel, Frau Eames und Frl. Geraldine Farrar. Nahezu die gleiche Vollendung wie die berühmte erstgenannte Darstellerin erreichte Frl. Farrar, die ihrer Elisabeth manchen eigenen und interessanten Zug verleiht; natürlich geschieht dies mitunter auf Kosten des „echten“ Stiles, aber die Berliner Sängerin ist Künstlerin genug, die teilweise Stilwidrigkeit nicht in gänzliche Stillosigkeit ausarten zu lassen, wie dies bei Mrs. Eames der Fall war, deren Elisabeth- und Elsa-Darstellung als eine Versündigung an Wagner am besten mit Stillschweigen übergangen wird. Eine sehr schöne Leistung ist die Venus der Frau Olive Fremstad. Als Wolfram wechselten Anton van Rooy und Otto Goritz ab, zwei Künstler, die sich speziell in dieser Partie ziemlich gleichkommen; sie sind beide sehr gut. Für den Landgrafen ist Herr Blaß der einzige Vertreter; er verfügt unstreitbar über sehr schöne Stimmmittel, wenn ihm auch die Tiefe eines echten seriösen Basses mangelt.

Zu der gleichen Anzahl von Aufführungen brachte es „Lohengrin“ mit Burrians glänzender Wiedergabe des Gralsritters. Auch in dieser Oper wurden Frau Fleischer-Edel und Frau Eames abwechselnd beschäftigt; die erstere überragte die letztere turmhoch in

gesanglicher wie darstellerischer Beziehung. Von den beiden Darstellern des Telramund, Anton van Rooy und Otto Goritz, muß ersterem unbedingt der Vorzug gegeben werden. Van Rooy, dessen Maske in dieser Rolle als höchst originell und echt besonders hervorgehoben werden muß, verleiht der Figur ganz bedeutende dramatische Akzente, die Herrn Goritz nicht zur Verfügung stehen. Aehnlich verhält es sich mit den beiden Vertreterinnen der Ortrud: Frau Kirkby-Lunn und Luise Homer — der Vorzug gebührt hier ohne Frage der ersteren. Einen sehr guten Heerrufer sang in sämtlichen Aufführungen O. Mühlmann, einen respektablen König Herr Blaß.

Als letzte deutsche Opernaufführung — vor der „Salome" — erschien der „Siegfried" in der Besetzung: Burrian (Siegfried), van Rooy (Wanderer), Reiß (Mime), Goritz (Alberich), Blaß (Fafner) und Frau Fleischer-Edel (Brünnhilde). Burrian, der eigentlich schon mit seinen beiden ersten Partien von Aufführung zu Aufführung in der Gunst des Publikums und der Anerkennung bei der Presse stieg, siegte mit seinem Jung-Siegfried, als dessen vollkommensten Vertreter man ihn heute bezeichnen darf, auf allen Linien. Seine nie ermüdende glanzvolle Stimme riß selbst das kalte Yankee-Publikum zu lautesten Beifallsäußerungen hin. Auch im übrigen erwies sich die Besetzung als eine vorzügliche; Reiß ist bekanntlich einer der besten Darsteller des Mime, van Rooy vielleicht zurzeit der beste Wanderer und Frau Fleischer-Edel eine stimmlich höchst anerkennenswerte und darstellerisch stilvolle Brünnhilde.

Der Glanzabend der Saison war, wie schon früher kurz berichtet, der 22. Januar, die Benefiz-Vorstellung Direktor Conrieds, die mit einem großen Konzert eingeleitet wurde und als Kulminationspunkt die Erstaufführung der „Salome" brachte. Es darf wohl kühn behauptet werden, daß ein solcher Abend in der ganzen Welt nicht seinesgleichen hat; ein Konzert von durchwegs Künstlern allerersten Ranges und eine „Salome"-Premiere mit ausschließlich erstklassiger Besetzung. Man höre das Programm des Abends: Nach der „Freischütz"-Ouvertüre sang Frau Rappold unter Mitwirkung der Opernschülerinnen die Entre-Arie der Sulamith aus der „Königin von Saba". Dann folgte das Quartett aus „Fidelio": „Mir ist so wunderbar" mit den Damen Fleischer-Edel und Alten und den Herren Burgstaller und Goritz. Die nächste Nummer boten Frl. Farrar und Scotti mit dem Duett aus „Don Giovanni": „Reich mir die Hand mein Leben". Lina Cavalieri, die Sängerin von klassisch schönem Aeußeren, trug mit viel Gefühl und Wärme die „Nenia" aus Boitos „Mefistofele" vor und nach ihr folgten die beiden englischen Altistinnen Frau Homer und Kirkby-Lunn mit der melodiösen Barcarole aus „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach, hierauf Frl. Boninsegna und Herr Stracciari mit dem Duett „Si Vendetta" aus „Rigoletto". Mit besonderem Beifallssturm wurden die beiden nächsten Programmnummern beziehungsweise ihre Träger begrüßt: Marcella Sembrich, die zwei Lieder von Strauß am Klavier sang: „Allerseelen" und „Serenade", und Enrico Caruso, der in der Arie „O Paradies" aus Meyerbeers „Afrikanerin" brillierte. Den Schluß des Konzertes bildete das Terzett aus der Kerkerszene in Gounods „Faust", gesungen von Frl. Bessie Abott und den Herren Rousselière und Journet, von denen der letztere für den erkrankten Herrn Plançon eingesprungen war.

Es wird niemand behaupten können, daß dieses Pelemele-Programm eine besonders stil- oder geschmackvolle Vorbereitung für die „Salome" gewesen wäre, aber es ist nun einmal hier so üblich, daß alle namhaften Solisten ihr Scherflein zum Ehrenabend des Direktors beitragen, und das hiesige Publikum nahm das längliche Konzert in Verbindung mit der „Salome" um so lieber hin, als die letztere in ihrer Einaktigkeit ja nicht einmal Gelegenheit geboten hätte, Toiletten und Brillanten zur Schau zu tragen. Und ein Gala-Abend ohne diese Gelegenheit — undenkbar.

Die Aufführung der „Salome", die als musikalisches Kunstwerk in diesen Blättern schon wiederholt besprochen wurde, verdient das höchste Lob und gehört unstreitbar zu den besten, die bisher dem Werke überhaupt zuteil wurden. Szenerie und Kostüme waren von effektvoller Pracht, Orchester (106 Mann) und musikalische Wiedergabe unter Leitung von Alfred Hertz von hinreißender Wirkung, und die Besetzung der einzelnen Partien — selbst der kleinsten — ist besser kaum zu denken. Bleiben wir zunächst bei den Sängern. Olive Fremstad sang die Salome und bot damit eine Leistung, die mir schlechterdings unübertrefflich scheint. Es mag Sängerinnen geben, die den gesanglichen Teil der Partie mit weniger sichtlicher Anstrengung überwinden, in der charakteristischen Färbungsfähigkeit des Tones aber und in der vollendeten Darstellung der Rolle kommt der New Yorker Salome kaum eine andere gleich. Ihre Erscheinung wirkte gleich fesselnd in der erwachenden Liebe zu dem Gottgesandten wie in den Rachegelüsten des dekadenten Weibes. Eine Figur von verblüffender Charakteristik, dramatischer Kraft und staunenswerter Stileinheit schuf Karl Burrian in dem Herodes. Die musikalisch dankbarste Partie, der Jochanaan, hatte in Anton van Rooy ebenfalls einen Vertreter gefunden, wie man ihn sich besser kaum wünschen kann. Alles an ihm, seine Haltung, seine Maske und in erster Linie sein Singen war voll schlichter Würde und sein Gesang entbehrte, ohne in falschen Pathos zu verfallen, nicht der dramatischen Steigerung zu den Höhepunkte seiner Partie, der Fluchszene. Frl. Weed (Herodias), Frau Jacoby (Page der Herodias) und Andreas Dippel (Narraboth) traten neben den vorgenannten Vertretern der drei Hauptpartien etwas in den Hintergrund, sie verdarben aber nichts an dem vorzüglichen Totaleindruck der ganzen Aufführung des Werkes, der in erster Linie dem Umstande zu verdanken ist, daß auch die kleinsten Partien mit ganzen Künstlern besetzt waren. So lagen die Rollen der beiden Soldaten in den Händen der Herren Mühlmann und Blaß, die man beispielsweise im „Ring" als das Brüderpaar Fasold und Fafner zu hören pflegt, während die beiden Nazarener mit den Herren Marcelle Journet und Franz Steiner eine erstklassige Besetzung erhalten hatten. Unübertrefflich endlich war das Quintett der Juden mit den Herren Reiß, Bayer, Paroli, Bars und Dufriche. Großes leistete, wie schon angedeutet, das Orchester unter Alfred Hertz, der seinen Ruf als genialer Kapellmeister und ausgezeichneter Musiker aufs neue mit dieser glanzvollen Salome-Einstudierung bestätigte. Hertz führte seine Scharen durch das Wirrsal mit sicherer Hand hindurch zu einem Siege, wie ein großer Feldherr.

Direktor Conried muß das Wagnis, die „Salome" den Amerikanern zu bieten, als unbedingtes Verdienst angerechnet werden, aber er hat damit wenig Dank geerntet, denn trotz des großen künstlerischen Erfolges wurde eine Wiederholung verboten. Zwar nicht von der polizeilichen Zensur, sondern, was noch viel schlimmer ist, von den Logenbesitzern des Metropolitanopernhauses, denen der ganze Musentempel gehört und die bedauerlicherweise je nach der Größe ihres Geldsackes mehr oder weniger in die Leitung des Theaters mit hineinzureden haben. „Salome" im „freien" Amerika verboten! Verboten als „shoking" in einem Lande, bezw. in einer Weltstadt, in der man sich wie nirgends anders an den in der Presse breitgetretenen Skandal-, Mord- und Totschlag-Geschichten amüsiert, verboten „aus sittlichen Gründen" auf Intervention einer Gesellschaftsklasse, in der die potenzierte, allerdings versteckte Unsittlichkeit zu Hause ist. Lächerlich, unsagbar lächerlich haben sich diese Böotier in der ganzen Welt gemacht.

Rund 4 Wochen nach der „Salome"-Aufführung erschien als weitere Neueinstudierung auf dem deutschen Spielplan „Tristan und Isolde" mit Karl Burrian und Frau Johanna Tauscher-Gadski in den Titelpartien, van Rooy als Kurwenal, Rob. Blaß als König Marke und Luise Homer als Brangäne.

Für das Ende der Saison, zu dem Ihr Berichterstatter nicht mehr in New York verblieb, war eine einmalige Aufführung des „Parsifal" und des Nibelungenrings im Zusammenhang angesetzt, womit die New Yorker Opernsaison ihren Abschluß fand Mit 1. Mai hat das Ensemble — mit Ausnahme einiger solistischer Größen wie Burrian, Frau Fleischer-Edel u. a. — seine alljährlich übliche einmonatige Tournee nach den hauptsächlichsten Großstädten der Vereinigten Staaten angetreten, die im vorigen Jahre bekanntlich durch die Erdbebenkatastrophe in San Francisco jäh abgebrochen werden mußte.

Ed. Trapp.

Das 50jährige Jubiläum des Stuttgarter Konservatoriums.

Die Ehrentage des 50jährigen Bestehens hat eine Anstalt von wohlbekanntem Ruf, das Stuttgarter Königl. Konservatorium für Musik, in der zweiten Aprilwoche unter freudiger Anteilnahme seitens früherer Schüler, Gönner und Freunde des Instituts begehen können. Die Tage vom 13. bis 16. April, die den verschiedenen Feiern und musikalischen Vorführungen gewidmet waren, verliefen in schönster Stimmung und brachten auch den Beweis, daß das Stuttgarter Konservatorium mit berechtigtem Stolz auf seine Resultate blicken darf. 1857 war auf Anregung Sigmund Leberts die „Stuttgarter Musikschule" nach dem Muster ähnlicher Lehranstalten mit einem Lehrpersonal von 10 Kräften, wozu außer Lebert selbst u. a. Immanuel Faißt, Ludwig Stark, Wilhelm Speidel, Eduard Keller gehörten, gegründet worden. Bald erfreute sich das junge Unternehmen blühenden Wachstums; fortwährende Steigerung zeigte die Lehrer- und Schülerzahl bis in die 70er Jahre (höchster Schülerbestand 1878 : 828), wobei besonders die Klavierklassen unter Lebert, Speidel, Pruckner und Linder stark vertreten waren. Weiter wurde mit dem berühmten Geiger Edmund Singer, dessen Eintritt in den Lehrkörper 1861 erfolgte und der heute noch eine der Zierden der Schule bildet, der Violinabteilung eine höchst wertvolle Kraft gewonnen. Zuschüsse des königlichen Hauses, staatlicher und städtischer Korporationen setzten das Konservatorium in den Stand, dem immer mehr sich geltendmachenden Bedürfnisse nach weiterer Ausbreitung gerecht zu werden. Teils nebeneinander, teils nacheinander versahen die Vorstandsgeschäfte Dr. Brachmann, E. Laiblin, J. Faißt (1859—1894), Ferd. Scholl, L. Hils; als gegenwärtiger Vorstand fungiert seit 1900 S. de Lange. Das Ehrenprotektorat hatte König Karl von Württemberg 1867 übernommen, König Wilhelm, der seit 1891 das Ehrenprotektorat ausübt, verlieh der Anstalt in Anerkennung ihres fruchtbaren Wirkens die Benennung eines Königl. Konservatoriums. Eine Reihe ausgezeichneter Männer, die sich teils als ausübende Spieler teils als Pädagogen einen Namen gemacht haben, gehörte und gehört noch dem Lehrkörper der Stuttgarter Schule an, hier genüge dieser allgemeine Hinweis; ehemalige Schüler seien aber darauf aufmerksam gemacht, daß zur Jubelfeier (von dem Verfasser dieser Zeilen, Red.) eine kurze Festschrift erschienen ist, die sich mit der Entwicklung des

Instituts beschäftigt und Angaben über die wichtigsten Ereignisse aus seiner Geschichte enthält. Hier sei nur noch erwähnt, daß unter de Langes Direktion, namentlich auch auf den Antrag M. Pauers, des jetzigen Leiters der Klavierklassen, eine Reihe von Umwandlungen durchgeführt oder eingeleitet wurde, daß ein starker Wert auf die allgemeine musikalische Ausbildung der Zöglinge gelegt wird und daß, in Kürze gesagt, mit Nachdruck, aber auch mit Erfolg darauf hingearbeitet wird, das Gedeihen des Konservatoriums als einer von tüchtigem, nicht nur konservativem, sondern auch fortschrittlichem Geist geleiteten Anstalt ungehemmt zu fördern. Ein „Verein der Konservatoriumfreunde" hat sich in allerjüngster Zeit gebildet, um der Anstalt zu einer neuen, würdigeren Wohnstätte zu verhelfen. Die eingeleitete Sammlung zu einem Baufonds hatte bis jetzt einen schönen Erfolg, doch bedarf es noch tatkräftigster Unterstützung, um an die Verwirklichung des Leitgedankens gehen zu können, der zum Zusammenschluß dieses unter Vorsitz des Kommerzienrats A. Schiedmayer und des Kommerzienrats C. Eisenlohr stehenden Vereins geführt hat.

Den Anfang der Jubiläumskonzerte machte am Samstag den 13. April ein Festakt, zu dem Musikdirektor J. Krug-Waldsee (Magdeburg), ein früherer Kompositionsschüler Faißts, eigens einen symphonischen Prolog für großes Orchester komponiert hatte, der, durch Instrumentierung glänzend ausgestattet und thematisch äußerst wirksam gehalten, den Festcharakter aufs glücklichste hervorzuheben verstand. In einer Festrede sprach Prof. S. de Lange über die Geschichte und Aufgabe des Konservatoriums, worauf Ansprachen des württembergischen Kultusministers, des Hoftheaterintendanten v. Putlitz, der Vertreter des Hochschen und des Karlsruher Konservatoriums, der Universität Tübingen, der Stadt Stuttgart usw. folgten, die alle in dem Wunsche gipfelten, es mögen auch die kommenden Jahre für die Stuttgarter Musikschule Jahre der weiteren sich steigernden Entwicklung und des Gedeihens werden. J. Faißts „Königshymne" (Psalm 21) für Soli, Chor und Orchester, von der Chorklasse des Konservatoriums im Verein mit der königl. Hofkapelle ausgeführt, gab den stimmungsvollen, feierlichen Abschluß des ersten Tages. Bei der Kammermusik-Matinee am zweiten Tage waren nur Lehrer der Anstalt als Ausführende beteiligt: S. de Lange brachte sein technisch fertiges Klaviertrio op. 89, C. H. Seyffardt sein c moll-Klavierquartett, das eine tüchtige Arbeit genannt zu werden verdient. Bei ersterem Stück saß Max Pauer am Klavier, beim Seyffardtschen Quartett der Komponist selber, beidemal spielte C. Singer in vornehmer künstlerischer Weise die Violine, an der Viola resp. dem Cellopult saßen C. Wien und R. Seitz. Prof. Freytag, als Liedersänger hochgeschätzt, trat mit mehreren Gesängen auf, die Herren Dunn und Benzinger spielten die Brahms-Variationen über ein Haydn-Thema an zwei Klavieren. — Aus dem Kirchenkonzert am Abend, von früheren und jetzigen Schülern gegeben, seien die Doppelfuge von H. Lang (gespielt von Herrn Schink), eine Phantasie von Barblan, Stücke von de Lange und namentlich die von A. Benzinger meisterhaft gespielte, bewundernswert gesetzte Choral-Phantasie Regers „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" besonders hervorgehoben. Der dritte Tag brachte ein Solisten- und Orchesterkonzert, bei dem wieder frühere Schüler auftraten — G. Linder, G. A. Mayer, A. Doppler ließen sich mit drei, in ihrer Art sehr tüchtigen Orchesterwerken hören; solistisch traten auf Frau Rückbeil-Hiller, Frl. Schweicker und Frl. Diestel (Gesang), M. Herwegh, ein Sohn des Dichters Georg Herwegh, (Violine), Frl. H. Gobat (Klavier). Ein Konzert jetziger Schüler folgte an fünfter Stelle am Dienstag den 16. April, wobei in Gesang, Klavier, Violine und Violoncello durchaus Ausgezeichnetes, teilweise Bedeutendes geleistet wurde.

Den Abschluß der offiziellen Festlichkeiten bildete ein die Konzertteilnehmer und Freunde der Anstalt versammelndes Festbankett, bei dem eine Reihe von Toasten auf die fernere Zukunft des Konservatoriums gehalten wurde. Von den Schülern der Anstalt wurde ein Abguß der Hildenbrandschen Brahms-Büste als Festgeschenk überreicht. Auch das fröhliche Element kam schließlich noch zum Ausdruck; wie Professor S. de Lange mit Recht betonen durfte, bewies der Verlauf des Abends, daß zwischen Lehrern und Schülern ein kollegiales Band des Einvernehmens besteht.

Das Stuttgarter Konservatorium darf mit Befriedigung auf die verflossenen Festtage zurückblicken. An die Tage der Feste reihen sich nun wieder Tage der Arbeit. Mögen sie, gleich bisher, so auch fernerhin von Erfolg begleitet sein. Der gute Name, den die Stuttgarter Schule sich unter allen anderen ähnlichen Anstalten erworben hat, möge ihr nie verloren gehen, möge sie ihn auch weiterhin allerwärts zu ihrer Ehre verbreiten. **A. Eisenmann.**



Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil
trüben, das er fällt.

Köln. Von den Neuigkeiten der eben zu Ende gegangenen Gürzenich-Konzert-Saison, in der Bach, Beethoven und Brahms wieder eine besonders begeisterungsvolle, mit hoher künstlerischer Vollendung gepaarte Pflege unter Generalmusikdirektor Steinbach gefunden haben, konnte ich an dieser Stelle schon die Uraufführung von Regers Serenade schildern. Im nächsten Konzert lernte man eine sehr unsymphonische Symphonie von E. Moor, dem Komponisten der unbedeutenden Opern „Pompadour" und „Andreas Hofer", kennen, die einem ruhig hätte vorenthalten werden dürfen. Da war die Bekanntschaft von Sgambatis „Requiem" weitaus erfreulicher. Ein Werk von herrlich klingendem, dabei nicht allzu kunstvollem und daher leicht zu bewältigendem Chorsatz, von schöner Instrumentation, von formaler Meisterschaft und einer durch die Verwendung alter Kirchenmusikmotive gehobenen Charakteristik, freilich nicht modern und etwas zu sehr im harmonischen und melodischen Wohllaut schwelgend, um nicht auf die Dauer ein wenig zu ermüden. Der greise Komponist wurde sehr gefeiert und war zuvor schon durch den Kölner Männergesangverein und die Musikalische Gesellschaft geehrt worden. Letztere brachte einige Kammermusikwerke des italienischen Meisters zur Aufführung, darunter ein außerordentlich geistreiches Quartett, das an Wert vielleicht dem Requiem noch überlegen ist. Kochs Chorwerk „Die Tanne", worin sich der Komponist des „Sonnenliedes" und „Der Tageszeiten" von einer minder bedeutenden, mehr liebenswürdig-volkstümlichen Seite zeigt, um uns hoffentlich bald wieder tiefer und gehaltvoller zu kommen, fand eine freundliche Aufnahme. Im vierten Konzert gab's viel Neues, Georg Schumanns „Ouvertüre zu einem Drama" fand ihre Uraufführung, ein Werk natürlich von meisterhafter Architektur, aus dem aber auch oft ein ergreifendes Pathos klingt und das mit einer Totenklage zu enden scheint. Soll es vielleicht eine Ouvertüre zur Braut von Messina sein? Schade, daß Schumann sich in der Erfindung hier stark im Banne Wagners zeigt. Ein recht eigenartiges und ungemein poetisch instrumentiertes, stimmungsvolles Cellokonzert von Ernst von Dohnányi spielte uns Hugo Becker, der dann noch die wahrhaft entzückenden Rokokovariationen von Tschaikowsky vortrug. Und da spricht man noch von der armen Celloliteratur! — Das ganze Weihnachts-Oratorium von Bach füllte das fünfte Gürzenich-Konzert. Steinbach hatte durch Umstellung einiger Chöre dem Ganzen den Eindruck einer fortlaufenden Handlung gegeben und manches gestrichen. Es steckt doch sehr viel Poesie und kindlich fromme Weihnachtsstimmung darin, wenn es natürlich auch schon des Textes wegen mit den beiden großen Passionen an Kraft und monumentaler Schönheit des Ausdrucks keinen Vergleich aushält. Die weniger erfindungsreichen als pikant harmonisierten und klanglich fesselnden Intermezzi Goldoniani von Bossi fanden hier wie andernorts verdiente Würdigung. Auch die Serenade op. 11 von Brahms könnte man fast zu den Neuheiten rechnen, wenigstens kannten hier die jüngeren Musikfreunde sie nicht. Natürlich hielt es der geniale Brahmsdeuter Steinbach für seine Pflicht, Köln auch dieses an Schönheiten überreiche, wenn schon etwas lange Jugendwerk des Meisters vollendet vorzuführen. Das achte Konzert brachte die erste Aufführung des sechsten der von Steinbach bearbeiteten Brandenburgischen Konzerte von Bach, für Viola, Gambe, Cello und Kontrabaß. Aus dem musikhistorischen Museum des Kommerzienrats Heyer waren zwölf echte Gamben dazu entliehen. Im ganzen wurde das Konzert von annähernd sechzig Bogeninstrumenten ausgeführt und übte, als ein echter Bach in dem langsamen Satze sowohl wie in den sprühenden Außensätzen, einen überaus frischen Eindruck aus. Im neunten Konzert, das eine Schumann-Feier bildete, hörte man selten gesungene a cappella-Chöre, wie „Am Bodensee" und „Gute Nacht", im zehnten lernte man, von Pugno gespielt, das c moll-Konzert von Rachmaninoff kennen, ein Werk von ausgesprochen slawischem Charakter, bald weich, bald übertemperamentvoll, nervig im Rhythmus, freilich auch schon mal etwas banal, reich an Melodik, reich allerdings auch an Dissonanzen und mitunter zu wuchtig und dickflüssig im Orchesterpart. Als eine sehr feine und geistvolle Tonschöpfung hoben sich davon César Francks symphonische Variationen für Klavier ab, und ungemein poetisch und duftig mutete das harmonisch sehr interessante Vorspiel zu „Fervaal" von d'Indy an. — Von bemerkenswerten Solisten wirkten außer den schon erwähnten mit: die Altistin Kirkby-Lunn aus London, die ein herrliches Organ besitzt, das sie allerdings mehr auf die Bühne verweist; der Brüsseler Baritonist Henry Albers; die Berliner Mezzosopranistin Julia Culp, eine außerordentlich geschulte Sängerin von freilich etwas absichtlich berührendem Vortrag; die geniale heimische und um die Sache Regers sich so verdient machende Pianistin Henriette Schelle; der mit prachtvoller Baßstimme ausgestattete Berliner Hofopernsänger Putnam Griswold; der phänomenale Geiger Franz von Vecsey mit seinem fabelhaften Staccato des Oktavenspiels; Alfred Reisenauer, Frau Dalcroze, die merkwürdigerweise Schulteratmung anwendete; der höchst gediegene Brüsseler Geiger Crickboom; Felix von Kraus, der unvergleichliche Konzertbariton, und seine Gattin Adrienne Osborne, Fräulein Kappel, Ludwig Heß, Frau de Jong, die für das Zart-Lyrische außerordentlich begabte Kölner Sopranistin Stephanie Becker u. a. — Ganz fabelhaft wurde im Opernhaus gearbeitet. Es genügt die Versicherung, daß es monatelang an jedem Abend eine Opernaufführung herausbrachte und dabei eine Mannigfaltigkeit des Spielplans entwickelte — und leider entwickeln muß —, wie wohl keine zweite Bühne. Nur die Ernte an Novitäten war nicht überreich. „Das süße Gift", eine Kleinigkeit, aber eine reizende, vom Straßburger Kapellmeister Gorter, in der die Wirkung des noch unbekannten Weins an einem sagenhaften persischen Königshof geschildert wird, half die Saison eröffnen. Ein sehr herbes Gift, das Gift der Rache, sogar der Erbrache, kosteten wir dann in Emilio Pizzis Oper Vendetta, die hier ebenfalls ihre Uraufführung erlebte. Der

Text soll eine wahre Begebenheit behandeln. Da der Vater erstochen ist, beiläufig von einem Manne, der damit seine beleidigte Gattenehre rächte, muß der Sohn blutige Rache an dem Mörder nehmen. So will es der Sittenkodex auf Korsika. Zur Zeit des Mordes noch ein Kind, tut der Sohn es nach zehn Jahren, ohne zu wissen, daß es der Vater seiner Geliebten ist, den er tödlich verletzt. Nach diesem grausigen Konflikt gibt's aber doch noch einen befriedigenden Ausklang im Gegensatz zu den schaurigen Librettos der anderen Jungitaliener: der Alte verzeiht sterbend, und bittet sogar die Liebenden, ein Paar zu werden. Die Musik Pizzis, eines mehrfach preisgekrönten, in Deutschland aber noch ziemlich unbekannten Komponisten, ist weniger brutal, aber auch weniger temperamentvoll und dramatisch als diejenige der Führer des musikalischen Verismus. Pizzis Talent ist vorwiegend lyrischer Natur und bemerkenswert in der Stimmungsmalerei. Aber wie alle Italiener, besitzt er genügend Instinkt für das theatralisch Wirksame und gestaltet so auch die dramatischen Höhepunkte der schaurigen Handlung packend genug. Die Liebesduette sind freilich das beste. Die Schilderung eines Volksfestes fesselt durch Frische und Mannigfaltigkeit der Melodien, die Pizzi überhaupt sehr reichlich, wenn auch nicht in starker Ursprünglichkeit, fließen. Auch beherrscht er das Orchester in ansehnlichem Grade, ohne freilich, schon seiner keineswegs kühnen Harmonik wegen, sehr modern zu wirken. Die dritte Uraufführung war die Darstellung von Cornelius' „Gunlöd" in der Bearbeitung und Ergänzung durch Waldemar von Baußnern (Köln). Der letzteren liegen die Originalskizzen des Hasseschen Klavierauszuges zugrunde, die Baußnern großenteils zu harmonisieren, durchweg zu instrumentieren und selbstschöpferisch zu ergänzen hatte. So rührt der ganze, gleichsam die Verklärung Gunlöds und ihre Emportragung nach Walhall durch die Lichtalfen schildernde letzte Akt von Baußnern her. Um möglichst im Geiste Cornelius' zu schaffen, hat er so viel wie angängig Motive der Skizzen verwandt. Dadurch aber und namentlich durch die sehr polyphone und moderne Instrumentation ist er in das Fahrwasser des Musikdramas geraten, in das Cornelius seinen vorwiegend lyrischen und in geschlossener Opernform angelegten Skizzen gemäß nie zu steuern beabsichtigt hat. Es ergibt sich also ein gewisser Widerspruch, der mitunter als die Vergröberung eines lyrischen Gespinstes empfunden wird. Jedenfalls ist die Arbeit Baußnerns bewundernswert, und ihm ist in ansehnlichem Grade gelungen, was ganz ja niemandem gelingen kann: einen musikalischen Torso zu ergänzen. Mit der literarisch höchst wertvollen, sprachlich wunderschönen, wenn auch szenisch undramatischen Dichtung und unterstützt durch eine Ausstattung von großer malerischer Schönheit war die Musik von tiefer, edler Wirkung. Lohse hatte sie meisterhaft einstudiert, v. Wymetal die Inszenierung besorgt, die in ihrer Schwierigkeit an die Zeiten der ersten Ring-Vorbereitungen erinnerte. In einer wahrhaft einzig schönen Inszenierung wurde auch Liszts „Legende der heiligen Elisabeth" zu erfolgreicher Darstellung gebracht, ebenso konnte Puccinis „Tosca" aus dem wundervollen dekorativen Rahmen unserer so verschwenderisch ausgestatteten neuen Bühne und dem auf der höchsten Stufe der Vollkommenheit stehenden Orchester reichen Nutzen ziehen, vor allem aber die vierzehn Male (ausschließlich der Festspiele) bei ausverkauftem Hause gegebene Salome, für die wir in Frau Gussalewicz, was siegreiche Kraft der oberen Lage, Unermüdlichkeit und musikalische Schlagfertigkeit anbelangt, eine kaum zu überbietende Kraft besitzen, wenn ihr auch andere an Jugendlichkeit, Schönheit und Rasse überlegen sind. Karl Wolff.

* * *

Lemberg. Die polnische Oper Stara baśń (Die alte Mär) in vier Akten von Dr. Ladislaus Zeleński, Text von Alexander Bandrowski, hat im hiesigen Theater ihre Uraufführung erlebt. Das Textbuch ist nach der bekannten Erzählung Kraszewskis verfaßt und hat folgenden Inhalt: Im heidnischen Polen herrscht der blutrünstige, grausame Fürst Popiel. Die unterdrückten Untertanen versammeln sich im Walde, um über ihre Lage zu beraten. Erster Aufzug: Hornrufe künden das Nahen der einzelnen Grafen und ihrer Gefolge. Der Anführer Wiszu fehlt noch. An seiner Statt erscheint sein treuer Gefährte Doman mit der traurigen Nachricht, daß Popiel den Hof Wiszus überfallen und den greisen Führer erschlagen hat. Die Leiche des Ermordeten wird herbeigeschafft, um verbrannt zu werden. Im Trauerzuge sehen wir seine Witwe, ihre zwei Töchter Dziwa und Żywia und den Verlobten Żywias, Sambor. Während der Vorbereitungen zur Trauerfeier nähert sich Doman der abseits stehenden Dziwa, um sie an das ihm gegebene Versprechen, sein Weib zu werden, zu erinnern. Dziwa will alle früheren Versprechen vergessen, da sie beschlossen hat, sich dem Dienste Gottes zu weihen. Dazwischen ist die Leiche Wiszus aufgebahrt und der Holzstoß entzündet worden. Wiszus Gattin stürzt sich in die Flammen. Zweiter Aufzug: Fest des Liebesgottes „Kupało". Eine Waldwiese mit der Aussicht auf einen See zeigt sich uns. Waldweben! Dziwa, Żywia und Sambor erscheinen und befragen den Kuckuck um ihr Schicksal. Der Braut prophezeit er Glück, der traurigen Dziwa antwortet an Stelle des Kuckucks ein Rabe. Auch die alte Wahrsagerin Jaruha warnt Dziwa vor dem Feste, es werde Blut fließen! Dziwa geht dennoch. Das Fest beginnt. Feuer werden entzündet — Tanz. Doman nähert sich wieder Dziwa und erinnert sie an das Versprechen. Er droht sie zu entführen. In höchster Not stößt ihm Dziwa einen Dolch in die Brust. Entsetzt verlassen alle den Platz. Dritter Aufzug: Tempel des Gottes „Nija"! Ein düsterer, von allen Seiten geschlossener Raum. Vor dem Bildnisse Nijas brennt das ewige, heilige Feuer „Znicz". Zwei Priesterinnen bewachen es. Dziwa tritt ein. Auch sie will den Rest ihres Lebens hier verbringen und als Hüterin des heiligen Feuers ihre Schuld abbüßen. Der Oberpriester Wizun weist sie jedoch zurück. Ihr Herz ist nicht frei; es gehört Doman. Der Gottesdienst beginnt. Plötzlich dringt Fürst Popiel mit seinem Gefolge in den Tempel ein. Von der Schönheit Dziwas eingenommen, verlangt er, sie möge ihm prophezeien. Nach längerem Zaudern entschließt sich Dziwa dazu. Die Prophezeiung ist nicht günstig. Der Fürst, auf das höchste aufgebracht, läßt die Unglücksprophetin binden. In diesem Moment erscheint der wiedergenesene Doman, rettet Dziwa und vertreibt den Fürsten. Vierter Aufzug: Popiel ist gefallen! Ein neuer Fürst soll gewählt werden. Vor der Hütte Piasts (erster polnischer, christlicher Fürst) versammeln sich die Grafen. Der Oberpriester Wizun erscheint mit Dziwa. Dziwa hat ihre Schuld gebüßt, Doman hat ihr das Leben gerettet; sie sei sein Weib! Den Grafen rät Wizun zur Wahl eines bescheidenen und armen Mannes. Piast kehrt vom Felde zurück. Durch die Rede Wizuns bestimmt, wählen die Grafen ihn zum Fürsten. Der kleine Sohn Piasts soll heidnisch getauft werden, da erscheinen zwei Pilger und taufen den Kleinen im Namen der hl. Kirche. Der Textdichter Bandrowski ist Wagnersänger und schafft als solcher einzelne Gestalten und Situationen, die genau den Wagnerischen entsprechen. (Krak, ein alter Barde, Wotan Wanderer, die Erzählung im ersten Aufzug.) Auch Zeleński ist Wagnerianer. Erst jetzt findet Wagner in Polen Eingang, erst jetzt macht sich der Einfluß Wagners auf die polnischen Komponisten geltend. Schon durch die äußere Situation in der „Alten Mär" wird Zeleński zu Wagner-Reflexionen verleitet. (Die Hornsignale, die Erzählung, das Waldweben.) Trotzdem kann man nicht gerade behaupten, daß Zeleński ein abhängiger Nachahmer Wagners ist. Sehr geschickt benützt er, um seiner Musik das nationale Merkmal zu bewahren, alte polnische Volks- und Kirchenmelodien. Recht gut ist ihm der Trauermarsch gelungen, ebenso ein Duett der Żywia mit Sambor. Im allgemeinen sind die zwei ersten Aufzüge besser, während der letzte schon durch seine allzugroße Länge verliert. — In der Aufführung waren am besten Frau Gembarzewska, die ausgezeichnet sang, und Herr Bandrowski. Außerdem sangen Frau Oleska und Mokrzycka und die Herren Okoński, Malawski und Ludwig. Die Oper leitete unser zweiter Kapellmeister Rukawina. Alfred Plohn.

London. Die Saison der Berliner „Komischen Oper" ist am 15. April im Adelphi-Theater mit „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach eröffnet worden, dem Werke des in seiner Art unübertroffenen Meisters, mit dem die „Komische Oper" in Berlin am 15. November 1905 ihre erfolgreiche Lebensbahn beschritt und das dort seitdem mehr als 300 Vorstellungen erlebte. Was Herr Otho Stuart mit diesem Gastspiel unternimmt, ist keine kleine Tat, denn wie Berlin seine „Komische Oper" kennt, so soll sie jetzt London kennen lernen — nicht nur das ganze Personal, Künstler und Künstlerinnen, darunter die Damen Lela Artôt de Padilla, Hedwig Francillo-Kauffmann und Maria Labra, und die Herren Willy Buers, Jean Buysson, Rudolf Hoffmann, Willi Merkel und Jean Nadelovitch, sowie der aus dreißig Sängern und Sängerinnen bestehende Chor und das ganze Orchester mit dem Kapellmeister Fritz Cassirer sind herübergekommen, sondern auch die Szenerien, Kostüme, kurz die ganze Ausstattung wurde mitgebracht. Während Berlin Gelegenheit hatte, durch Herrn Beerbohm-Tree die Bekanntschaft mit einem englischen Theater zu machen, verschafft Herr Otho Stuart London die gleiche Gelegenheit, die „Komische Oper" Berlins kennen zu lernen, ein Verdienst, das nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Allerdings hat der „Vereinigte Musikerverband", das ist die gewerkschaftliche Organisation der Londoner Musiker, eine Agitation gegen die Einführung fremder Musiker aufgenommen, die bei der jetzt herrschenden Strömung naturgemäß bei einem großen Teil der Londoner Presse eifrige Unterstützung findet. Das aus 60 Mann bestehende Orchester der „Komischen Oper" bildet den äußeren Anlaß für die an sich nicht neue Bewegung. Es ist aber rühmend hervorzuheben, daß auch in diesem Falle der Unstimmigkeit zwischen Engländern und Deutschen Herr Labouchère in der „Truth" so ziemlich der Einzige ist, der der verständige und unbefangene Wägung der Momente für und gegen zum Ausgangspunkte seines Urteils macht. Er sagt in der ersten Aprilnummer, daß in einem Falle wie dem vorliegenden es geradezu kindisch sei, dagegen zu opponieren, daß ein Kunstwerk in seiner Totalität aus dem fremden in das Londoner Terrain übertragen werde. Wo es sich darum handelte, die künstlerische Schöpfung in ihrer vollkommenen Verkörperung einem ausländischen Publikum vor Augen zu führen, da sei es geradezu geboten, zwischen der Bühne und dem Orchester keinen Unterschied zu machen, da die Kapelle einen integrierenden Bestandteil des ganzen Organismus bilde. Als vor Jahren der „Mikado" von einer englischen Gesellschaft nach Deutschland übertragen wurde, sei das ganze Savoy-Orchester mit hinübergegangen. In Deutschland sei es niemand eingefallen, dagegen zu protestieren. Man solle sich einmal vorstellen, wie total verändert alle Bedingungen eines solchen Gastspiels sich stellten, wenn die deutschen Schauspieler, die hier hinüber kämen, nun erst mit dem britischen Orchester Proben abzuhalten hätten. Wer es ernst mit seinen künstlerischen Grundsätzen halte, der müsse zugestehen, daß die Gegnerschaft der britischen Musikvereinigung den Stempel des Lächerlichen an sich trage. Das Publikum wolle jedenfalls das deutsche Orchester zugleich mit den deutschen Darstellern hören.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Monte Carlo-Oper hat in **Berlin** ein erfolgreiches Gastspiel absolviert, auf das wir noch zurückkommen. Am letzten Abend war Saint-Saëns bei der Aufführung von Samson und Dalila anwesend. Nach Fallen des Vorhangs wies der Kaiser, der ständiger Gast der Aufführungen war, mit einer leichten Handbewegung nach der Loge, wo der französische Komponist saß, womit für das Publikum das Stichwort einer Ovation gegeben war. Saint-Saëns hat sich übrigens in Pariser Blättern über deutsche Musik günstig ausgesprochen.

— „Pelleas und Melisande", Musikdrama in fünf Aufzügen (dreizehn Bildern) von Maurice Maeterlinck, Musik von Claude Debussy, hat im **Frankfurter** Opernhause die erste deutsche Aufführung erlebt. Die Textbearbeitung stammt nach der Uebersetzung von F. v. Oppeln-Bronikowski von Otto Neitzel. (Bericht folgt. Red.)

— **Donizettis** komische Oper „Der Liebestrank" ist am Hoftheater zu München neu einstudiert unter Mottl aufgeführt worden.

— Die neue Oper „Die rote Gret'", Dichtung und Musik von **Julius Bittner**, ist von der Direktion des Wiener Hofoperntheaters zur ersten Aufführung in Oesterreich angenommen worden. Die allererste Aufführung der Oper hat sich Frankfurt a. M. gesichert.

— Die Volksoper „Das kalte Herz" von dem bekannten Wiener Komponisten **Karl Lafitte** ist zur Uraufführung im Neuen Deutschen Theater in **Prag** angenommen worden. Das Sujet ist nach dem gleichnamigen Märchen von Hauff entworfen.

— „Ahasvers Ende" ist der Titel eines neuen Opernwerkes, das der Komponist und Direktor am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium in Berlin, Kapellmeister **Robert Rabitschek**, soeben vollendet hat, und zwar nach einem Textbuch des Prager Schriftstellers **Richard Batka**.

— Eine neue Oper „Penelope" von **Gabriel Faure**, dem Pariser Konservatoriumsdirektor, wird angekündigt.

— Wie „Gil Blas" mitteilt, ist das Aufführungsrecht zu „Rheingold" und „Götterdämmerung" für **Paris** an die Gebrüder Isola gegeben worden, die im Gaîtétheater eine Volksoper errichten wollen. Wie schon mitgeteilt, hatte der neue Operndirektor Messager ursprünglich die Absicht, diese beiden Teile des „Rings" an der „Großen Oper" zu geben. „Siegfried" und „Walküre" sind hier längst dem Spielplan eingefügt.

— Ein Kenner der Verhältnisse schreibt uns: In letzter Nummer sehe ich die Notiz, daß Straußens „Salome" nun doch im „Deutschen Theater" in New York zur Aufführung gelangt sei! Es muß sich da um eine irrige Meldung handeln. Denn im „Deutschen Theater" ist eine Aufführung der Straußschen „Salome" so gut wie ausgeschlossen — schon aus räumlichen Gründen. Außerdem befindet sich das Metropolitan-Opernhaus-Ensemble seit 1. April auf der Reise nach dem Westen Amerikas. Die Erklärung ist offenbar in einer Verwechslung von Straußens Musikdrama mit dem Wildeschen Drama zu suchen. Letzteres sollte nämlich schon im Februar am „Deutschen Theater" aufgeführt werden; nach der Affäre im „Metropolitan-Opernhaus" setzte Conried auch an seinem eigenen Theater — eben dem „Deutschen Theater" — das „anstößige" Stück vom Spielplan, offenbar um sich bei den Aktionären des Opernhauses, die das Aufführungsverbot in letzterem erlassen hatten, ganz besonders einzuschmeicheln. Das deutsche Publikum verlangte aber in mehrfachen „Eingesandt" in der deutschen Presse die Aufführung des Dramas von Wilde und scheint **diese** nun durchgesetzt zu haben. Das Musikdrama von Strauß aber ist — wenigstens für Conried — erledigt. (Wir hatten unsere Meldung einer Nachricht entnommen, die die Runde durch die ganze deutsche Tagespresse gemacht hat. Freilich wäre das heute, im Zeitalter des Telegraphierens, wo alles auf die Fixigkeit, wenig auf die Richtigkeit anzukommen scheint, noch kein vollgültiger Beweis. Und so mag unser Einsender mit seiner Ansicht schon im Rechte sein. Red.)

— Ein Opern-Ensemble, bestehend aus den Damen Sarah Anderson, Johanna Heinze, Marie Stollen, Mia Barcow, Elisabeth Kuhnke und Valerie Waller, sowie den Herren Karl Studemund, Richard Oeser, Massimo Massino, Karl Föller, Hans Mohwinkel, Fritz Rupp, Julius Runger und Regisseur Emil Greeder, gibt zurzeit in **Adelaide** Vorstellungen. Aufgeführt werden: „Die Walküre", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Der fliegende Holländer" und „Hänsel und Gretel", diese sämtlich in deutscher Sprache, ferner „Faust", „Romeo und Juliette", „Carmen", Puccinis „La Bohême", sowie „Der Prophet", „Der Troubadour" und „Rigoletto". Als Orchesterdirigent fungiert Kapellmeister Slepoffski.

— Das XVI. **Anhaltische Musikfest** findet, wie berichtet, unter dem Protektorate des Herzogs Friedrich II. von Anhalt am 4. und 5. Mai in Dessau statt. Der erste Tag bringt als größeres Chorwerk Hector Berlioz' „Fausts Verdammung", der zweite Bruckners „Achte Symphonie", die „Wanderer-Phantasie" für Klavier und Orchester von Schubert-Liszt, „Zwei Frühlings-Gesänge" mit Orchester von Franz Mikorey und die Schluß-Szene aus Richard Wagners Meistersingern mit Rudolf von Milde als Hans Sachs. Den aus ca. 550 Sängern bestehenden Chor stellen Gesangvereine aus Dessau, Cöthen, Bernburg und Zerbst. Das Orchester ist die verstärkte Dessauer Hofkapelle, und die Gesamtleitung liegt in den Händen des Herzoglichen Hofkapellmeisters Franz Mikorey. E. H.

— Das vorläufige Programm für das Jubiläums-Musikfest in **Mannheim** lautet: Freitag, 31. Mai: (Symphonische Werke aus dem 18. Jahrhundert.) Stamitz, Cannabich, Richter, Haydn, Mozart. Samstag, 1. Juni: (Symphonische Werke aus dem 19. Jahrhundert.) Beethoven, Brahms, Bruckner. Sonntag, 2. Juni: (Moderne Chorwerke.) F. Liszt, Graner Festmesse, C. Bernecker, Krönungskantate, Th. Streicher, Exequien der Mignon (Uraufführung). Dienstag, 4. Juni: (Deutsche Lieder aus zwei Jahrhunderten.) Lieder von Schulz, Zumsteeg, Reichardt, Mozart, Beethoven, Löwe, Schubert, Schumann, Brahms, H. Wolf. Dirigenten sind Hermann Kutzschbach, Mannheim; Ferdinand Löwe, Wien; Peter Raabe, München. Das Orchester setzt sich zusammen aus dem Hoftheaterorchester in Mannheim und dem Kaim-Orchester in München (120 Künstler). Der Chor besteht aus etwa 800 Damen und Herren.

— Das **Bonner Beethoven-Fest** wird vom 5. bis 9. Mai stattfinden. Als Mitwirkende werden für den instrumentalen Teil beteiligt sein: das Joachim-Quartett und ein Trio mit Ernst von Dohnányi am Klavier, Halir und Dechert; für den vokalen Teil das Grumbacher Gesangsquartett und Johannes Messchaert. Der vierte Tag wird Beethoven, der fünfte Brahms gewidmet sein. Auch Haydn wird ausgedehnte Berücksichtigung im Programm finden.

— Das VIII. **Schweizerische Tonkünstlerfest** wird in Verbindung mit der diesjährigen Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins am 2. und 3. Juni in **Luzern** stattfinden. Zur Aufführung sind folgende neue Werke vorgesehen: Im ersten Konzert (Chor- und Orchesterwerke) Romanze für Violine und Orchester von J. Ehrhardt (Solist: H. Marteau). Phantasie für Violine und Orchester von C. David (Solist: Fritz Hirt). „Pêcheurs d'Island", suite d'orchestre von P. Maurice. Violoncell-Konzert von P. Kötscher (Solist: Treichler). „Gorki-Bild" für Orchester von G. Niedermann. Messe von P. Faßbänder. „Nenie" von Herm. Götz. Im zweiten Konzert: Psalm 23 für gemischten Chor a cappella von O. Barblan, ein Chor mit Orgel von V. Fehrmann. Doppelfuge für Orgel von Fr. Klose. Zwei Sätze aus einem Streichquartett von C. Heß. Geistliche Lieder von W. Courvoisier (Solist: Frau Klein-Ackermann). Violinsonate von P. Faßbänder (Solist: R. Pollak). Im dritten Konzert (Kammermusikwerke): Quintett mit Klarinette von H. Marteau. Klavier-Sonate von Ad. Veuve (Solist: der Autor). „Meeresstille", Duett von H. Wetzel. Drei Lieder von P. Benner. Vier kleine Gesänge von E. Reymond. Six chansons rustiques von E. Lauber. „Er ist's", Frauenchor mit Klavier von Jos. Berr, Walzer für Violine und Klavier von Fr. Hegar (Solist: H. Marteau). Variationen für Klavier über ein hebräisches Thema von Frey. E. Trp.

— Ueber einen eigenartigen Versuch bei Kirchenkonzerten lesen wir aus **Danzig**: Die Singakademie hat unter Fritz Binders Leitung Bachs Matthäuspassion aufgeführt. Herr Binder hatte dabei **zwei räumlich getrennte Chöre und Orchester** in der Kirche aufgestellt und zwar so, daß auf der Orgelempore gegenüber dem Altar der erste Chor mit dem Kinderchor, das erste Orchester und die dem ersten Chor von Bach zugeteilten Solisten aufgestellt waren. Auf der rechten Seitenempore hatten der zweite Chor, das zweite Orchester und die dazu gehörigen Solisten Aufstellung gefunden, und diesen gegenüber auf der linken Empore der Dirigent und der Evangelist. Die aus dieser Aufstellung sich ergebenden Schwierigkeiten für eine einheitliche Gesamtwirkung hatte Herr Binder allein auf sich genommen, nur die Begleitung der Soli des zweiten Chores hatte er einem zweiten Dirigenten übertragen. Jede Solopartie war besonders besetzt.

— In **München** hat der Pianist Hermann Klum einen modernen Abend veranstaltet und Klavierstücke von Reger, Felix vom Rath, Heinrich Schwartz, Agathe Bakker-Gröndahl, Thuille, B. Sekles und H. Klein gespielt.

— Im **Darmstädter** Wagner-Verein hat Charlotte Huhn einen Liederzyklus „Sapphos Gesänge" von Hans Sommer als Novität zum Vortrag gebracht.

— Die Singakademie in **Halle** hat unter Reubke Woyrschs Mysterium „Totentanz" als Novität aufgeführt.

— In **Jena** hat Universitätsmusikdirektor Stein Orgelchoräle von Bach, Reger und dem jungen Leipziger Komponisten Hermann Roth („O Lamm Gottes") und einen Satz aus der Orgelsonate op. 1 von Ph. Wolfrum aufgeführt.

— Im Bach-Verein zu **Eisleben** sind unter Dr. Stephani Walter Niemanns vierstimmige Motetten „O bone Jesu" und „Jesu, dulcis memoria" aufgeführt worden. Außerdem brachte Dr. Hermann Stephani in einem Konzert des städtischen Singvereins Wagners Faust-Ouvertüre, Draesekes Osterszene aus Faust und Beethovens IX. Symphonie in Eisleben zur ersten Aufführung. Der Faust-Gedanke war dem Programm zugrunde gelegt.

— Wie lebhaft sich das Interesse an besserer Musik in kleineren Orten steigert, hat ein Konzert in **Schramberg** (Württemberg) gezeigt. Der Baritonist Reusch (Charlottenburg) gab ein Konzert, das den 600 Personen fassenden Saal bis auf den letzten Platz füllte. Zwei Gesänge aus Tannhäuser, Lieder von Hugo Wolf fanden stürmischen Beifall. Musikdirektor **Nack** (Stuttgart) begleitete und spielte außerdem noch Wieniawskis überaus schwierigen Valse de concert mit vollendeter Technik. Zum Schlusse sei noch der Gesangverein „Liederkranz" lobend erwähnt. v. L.

— In **Linz** hat am Palmsonntag der Musikverein Händels „Herakles" in der Bearbeitung von **Joseph Reiter** aufgeführt. Aus 72 Nummern hat Reiter 48 gemacht, statt der Secko-Rezitative wurden edle Sprechgesänge gesetzt. Zur Verbindungs- und Begleitungsmusik benützte er Motive aus den Arien und Chören.

Durch die Neuinstrumentierung hat Reiter einen wechselvollen Reiz an Klangfarben geschaffen und dadurch manche vergilbte Partiturseite aufgefrischt. Unter Direktor Göllerich standen Chor und Orchester (gegen 300 Mitwirkende) auf künstlerischer Höhe. Der Gesangverein „Frohsinn“ hat „Amaranths Waldlieder“, die Bruckner dem Vater Joseph Reiters, Franz Sales Reiter (Lehrer in Urfahr, † 1888), geschenkt hat, zum erstenmal aufgeführt. Dieser setzte die Waldlieder für Frauenchor, Soloquartett und Klavierbegleitung. Die einfache Bruckner-Schöpfung hatte einen ehrlichen Erfolg. Der „Sängerbund“ hatte gleichfalls einen Bruckner-Chor „Nachruf“ auf dem Programm. Bruckner komponierte ihn zur Gedenktafel-Enthüllung seines Freundes Joseph Seiberl, Stiftsorganisten in St. Florian, im Jahre 1877. Der Chor wurde damals unter der Leitung Bruckners von Linzer Sängern mit Begleitung der großen Stiftsorgel bei obiger Feier aufgeführt. Feierlich kräftige, „mit Kunst gelenkte Melodien zu andachtsvollen Harmonien“, wie es im Texte heißt, untermalen die schwungvollen Worte Heinrich v. d. Mattig. Franz Gräflinger.

— Der Musikverein in Wiener-Neustadt hat unter J. Sukfüll Herzogenbergs B dur-Symphonie aufgeführt.

— In Barcelona hat die erste Folge der Symphoniekonzerte unter dem neuen ständigen Dirigenten José Lassalle mit großem künstlerischen Erfolge abgeschnitten. Novitäten für dort waren Werke von Brahms, Bruckner und Thuille. Die im Mai stattfindende zweite Serie wird Werke von Bruckner, Schillings, Louis und Boehe bringen.



Kunst und Künstler.

— Etwas über Kompositionstechnik. Der Fall Strauß-Brandes gibt mir, der ich mich dem Proteste der „Neuen Musik-Zeitung“ in der Hoffnung anschließe, daß durch deutliche Ablehnung derartiger Kritik manchem Zunftgenossen des Herrn Brandes künftighin der Appetit für ähnliche Nachahmungen vergehen könnte, dieser kritische Fall gibt mir Veranlassung, die allgemeine Aufmerksamkeit auf einige Gedanken über musikalische Technik zu lenken. Immer habe ich noch gefunden, daß man bei Erörterungen über Wert oder Unwert der Straußischen Werke zwar die aufs Höchste entwickelte Kompositionstechnik — ich verstehe hierunter die Instrumentation ganz in letzter Linie — bewundert, diese Technik aber für die höhere Bewertung der Werke als ziemlich belanglos, geringschätzig behandelt hat. Zugleich habe ich aber auch gefunden, daß die Komponisten, die später wirklich als Größen geschätzt wurden, im Vergleich zu ihren Zeitgenossen — ja meistenteils auch zu ihren Vorgängern — die höchst entwickelte Kompositionstechnik tatsächlich besaßen. Keiner von den Zeitgenossen eines Bach, Haydn, Mozart, Beethoven usw. konnte sich auch in bezug auf die Technik auf die gleiche Stufe mit diesen Meistern stellen. Die Technik in der musikalischen Komposition spielt eben doch eine andere Rolle als in den anderen Künsten. Das weiter auszuführen, würde eine längere Abhandlung beanspruchen. Ich denke aber, die Geschichte allein kann uns manches lehren. Sollten wir nun gerade in Strauß einen Komponisten haben, der zwar eine auf das Höchste entwickelte charakteristische Technik besitzt, aber dennoch nichts weiter zu sagen hätte, als was nur vorübergehendes Interesse erwecken könnte? Ich zweifle sehr daran! Mir fehlt da die Logik. — Dankbar wäre ich aber jedem, der mir einen derartigen Fall anführen könnte. Das heißt also: der uns einen Komponisten namhaft machen könnte, der eine ähnliche Technik — natürlich der Zeit entsprechend — besessen hat und dennoch vergessen worden ist. Soviel ich die Literatur kenne, gibt es nicht einmal zwei Komponisten, die technisch auf der gleichen Stufe gestanden hätten, von denen der eine aber noch Bedeutung für unsere Zeit hätte, der andere jedoch vergessen worden wäre. Ja selbst wenn es sich um die Behandlung des gleichen Stoffes handelt, hat der Tonsetzer, der die größere und verfeinertere Technik besaß, den Sieg auf die Dauer davongetragen. Einen interessanten Fall als Beispiel: Durch Zufall gelangte ich in den Besitz der Partitur zum „Barbiere di Siviglia“ von Paisiello. Der Vergleich mit Rossinis Meisterwerk fällt in dieser Hinsicht sehr lehrreich aus. Paisiellos Werk wurde seinerzeit überaus geschätzt. Man faßte es als ziemliche Kühnheit Rossinis auf, denselben Stoff zu bearbeiten. Wer aber kennt heute noch Paisiellos Werk und wer nicht das von Rossini? So einfach uns Rossini heute erscheint, so neu, kühn, ja revolutionär ist er zu Paisiello. Es muß also doch wohl bedeutende Schaffenskraft und Technik zusammenhängen. Warum findet sich überhaupt wirklich aufs Höchste gesteigerte Technik bei Komponisten so selten? Die Sache liegt eben hier, wie schon bemerkt, anders als in den anderen Künsten. — Ueber den absoluten Wert eines Werkes oder die Bedeutung eines hervorragenden Komponisten können wir, solange er unter uns lebt, schwer ein endgültiges Urteil fällen, das weiß auch ich. Die Technik aber etwa zu gering einschätzen, ist nach dem, was uns die Geschichte lehren könnte, grundfalsch. Wer nichts von Bedeutung zu sagen hatte, hat auch keine besonders große Technik gehabt und umgekehrt. Es wäre, um es zu wiederholen, interessant, wenn jemand zu dieser Frage Stellung nähme. Für überflüssig halte ich es nicht, einmal die Frage der Technik gründlich zu erörtern; man könnte ja sonst die Meinung hegen, daß viele Kritiker die Schwierigkeiten gerade der musikalischen Kompositionstechnik gar nicht zu würdigen wissen.

Plauen i. V. M. Dorsch, Musiklehrer.

— Vom Collegium musicum. Man schreibt uns aus Leipzig: Das von Prof. Dr. Hugo Riemann geleitete Collegium musicum, das die Wiederbelebung alter Hausmusik zum schönen Ziele hat, veranstaltete dieses Frühjahr im Rahmen der Leipziger Ortsgruppe der „Internationalen Musikgesellschaft“ einen praktischen Abend, der Musikgelehrten und Musikfreunden eine Fülle des Anziehenden bot. Die Symphonie Es dur op. 7, Nr. 1 von Dittersdorf, aus dem Jahre 1773, ist ein recht frisches und an schönen Einzelheiten reiches Werk; der mittlere, langsame Satz von tiefer Empfindung; es wäre zu wünschen, daß diese Schöpfung des einst mehr wie Mozart gefeierten Tonsetzers hier und da von guten Orchestern gespielt würde. (Die „Neue Musik-Zeitung“ hat in den Nummern 12 und 24 des vorigen Jahrgangs Bearbeitungen aus Dittersdorfschen Symphonien von Heinrich Schwartz veröffentlicht. Red.) Es folgten von einem Streichtrio (Violinen, Bratschen, Celli) begleitete Sologesänge aus dem 14.—15. Jahrhundert. Ein großer Teil der Musikgelehrten nimmt an, daß diese Gesänge a cappella gesungen wurden, d. h. daß die von Riemann den Streichinstrumenten zugeteilten Stimmen alle Gesangstimmen waren. Dieser Meinung widerspricht jedoch die sehr einfache melodische Führung einer Stimme in Hinsicht auf die äußerst verzwickte melodische und rhythmische Führung der drei andern. Die von Riemann den Instrumenten zugewiesenen Stimmen würden, wenn sie gesungen werden sollten, eine solche Schulung der Gesangstimme erfordern, wie sie heute nicht leicht zu erreichen ist. Allerdings werden nun die Worte der Riemannschen Solostimme fortwährend von langen instrumentalen Sätzen unterbrochen, so daß man dem Gedankengang des untergelegten Gedichts schwer folgen kann und schließlich doch Bedenken hat, ob die den Instrumenten zugeteilten Stimmen (bei der in jener Zeit hoch ausgebildeten Gesangskunst) nicht doch Gesangstimmen waren. Die vorgetragenen Gesänge waren von Dom Paolo Da Firenze (Madrigal „Fra duri scogli“, ca. 1360), Guillaume De Machault (1284—1372, Ballade „De toutes flours“) und Gilles Binchois (1400—1460, Rondeau „De plus en plus se renouvelle“). Der dritte Teil des Programms brachte Tänze aus vier Jahrhunderten; zunächst einen à double emploi von 1530; dieses Stück stellte sich, im 4/4-Takt gespielt, als eine Pavane (Reigen), im 3/4-Takt vorgetragen, als deren schnellerer Nachtanz oder Springtanz, die Gaillarde, dar. Eine Pavane von Hier. Prätorius (1616) hat recht modern klingende Harmonik, und die Bourrée von Joh. Friedr. Fasch (ca. 1730), dem einstigen Begründer des Collegium musicum, wirkte durch ihre frische Rhythmik. Das größte Vergnügen bereiteten die zum Schluß gespielten „Neun Wiener Redoutentänze (Walzer, Menuetten, Ländler)“ aus dem Jahre 1815. Riemann glaubt, daß sie von Beethoven herrühren, da ein Motiv aus der Bagatelle op. 119 verwendet ist; manches klang aber ganz Schubertisch, einzelne Figuren muteten Weberisch an. Die Instrumentierung ist für Tänze aus jener Zeit überraschend fein, Hörner und Klarinette sind Vertreter eines genialen Humors. Diese Tänze sind Perlen heiterer Anmut und ein unerschöpflicher Melodienquell; sie werden hoffentlich bald weiterhin bekannt werden. (Erschienen für Klavier zu 2 Händen bei Hermann Beyer, Langensalza, als: „Wie unsere Urgroßeltern tanzten“, herausg. von H. Riemann.) Dem Vermittler dieser Schätze, Prof. Dr. Riemann, gebührt der herzliche Dank aller, die sich an alter, guter Musik zu freuen vermögen. Georg Kaiser.

— Schulgesangsreform. Die Dresdner Kommission für Reform des Schulgesangs, die gegenwärtig die Frage der musikalischen Jugenderziehung bearbeitet, beabsichtigt, die Ergebnisse bisher unternommener Versuche zusammenzustellen und wendet sich, da die Angelegenheit sowohl musikalischer wie pädagogischer Natur ist, an alle Veranstalter derartiger Versuche, an Lehrervereine usw. mit der Bitte um Beantwortung nachstehender Fragen: 1. Sind in .... bereits Schulmusikabende, Jugendkonzerte und dergl. veranstaltet worden und seit wann? 2. Wo finden diese statt? 3. Welcher Art sind sie? (Konzerte großen Stiles, Veranstaltungen im Sinne von Hausmusik usw.) 4. Welche Prinzipien haben bei der Aufstellung der Programme gewaltet? 5. In wessen Händen liegen die Veranstaltungen? 6. Bleibt (falls die Veranstaltungen von anderer Seite erfolgen) der Schule ein Einfluß gewahrt? 7. Welche Beobachtungen hat man im einzelnen bezüglich der Aufnahmefähigkeit der Kinder gemacht? 8. Wie alt sind die Kinder, die an den Veranstaltungen teilnehmen, und wie oft hat jedes Kind Gelegenheit dazu? 9. Wie werden die nötigen Mittel aufgebracht? 10. Sind die Ergebnisse der Versuche literarisch verwertet worden, resp. wo ist etwas zu finden? 11. Welche Beurteilung erfahren die Veranstaltungen von seiten der Lehrerschaft? 12. Sind Aussagen der Kinder über die von ihnen besuchten Konzerte gesammelt worden? — Für Beilegung von Programmen, Kritiken usw. wäre die Kommission besonders dankbar. Die Rücksendung erfolgt auf Wunsch baldigst. Die Dresdner Kommission für Reform des Schulgesanges. Arthur Liebscher, 2. Vors., Dresden-Plauen, Klingenbergerstraße 13I.

— Von den Theatern. Die Bürgerschaft in Lübeck hat 1 734 329 Mk. für den Neubau des Stadttheaters mit Festsälen nach

den Plänen von Prof. Dölser-Dresden bewilligt. — In Stuttgart hat man das 5jährige Jubiläum des Theaterbrandes in aller Stille begangen. Es pressiert übrigens gar nicht so arg, Weimar hat sich 80 Jahre mit einem Interimtheater beholfen, also haben wir noch ein Weilchen Zeit. — In Essen a. d. Ruhr hat mit dem Ende dieser Spielzeit Theaterdirektor Gelling seine Direktionstätigkeit beschlossen. Er hat die Essener Bühne sechs Jahre und die vereinigten Stadttheater Essen-Dortmund drei Jahre lang geleitet. Jede der beiden Städte, Essen und Dortmund, wird von nächster Saison ab wieder ihre selbständige Bühne haben. In Essen übernimmt Oberregisseur G. Hartmann, in Dortmund Oberregisseur A. Hoffmann die Direktion. — Krefeld hat in dieser Spielzeit im Stadttheater eine ständige Oper besessen. Sie hat mehr Anziehungskraft ausgeübt, als das Schauspiel.

— Lisztiana. In der Szechenyi-Bibliothek des Budapester National-Museums ist, der Berliner Börsenzeitung zufolge, eine noch unbekannte Komposition Franz Liszts, die Skizze zu einer „Passion" für gemischten Chor mit Orgelbegleitung, aufgefunden worden.

— Armeemärsche in Liedern, die im Auftrage Kaiser Wilhelms II. von Ferdinand Hummel für Soldaten-, Männer- und ein- und mehrstimmige Schulchöre herausgegeben sind, kündigt die soeben erschienene Nr. 89 der Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig an.

— Beethoven-Denkmal in Paris. Es besteht schon seit langer Zeit die Absicht, in der französischen Hauptstadt Beethoven ein Denkmal zu setzen. Der Plan mißlang jedoch bisher. Eine Anzahl künstlerischer Veranstaltungen soll jetzt aber das Projekt seiner Verwirklichung näher bringen; zu diesem Zweck bereitet das Komitee zunächst eine große Galavorstellung in der Pariser Großen Oper vor, für die sie von der französischen Regierung bereits die Genehmigung erhielt. Zugleich werden aber auch unabhängig hiervon in den nächsten Monaten eine Anzahl großer Beethoven-Konzerte stattfinden, für die bereits namhafte Künstler gewonnen sind.

— Bayreuthiana. Das „Musenheim-Café Sammet" in Bayreuth ist für 95 000 Mk. vom bayerischen Staat angekauft worden. Damit ist der Bestand eines schönen historischen Stückes von Alt-Bayreuth und der Anblick eines der malerischsten Bilder der Wagner-Stadt für alle Zeiten gesichert und der Gefahr einer weiteren Beeinträchtigung des früheren Markgrafenschlosses sowie des ehemaligen Schloßparks vorgebeugt. Der Kauf bedarf noch der Genehmigung des Landtages.

— Musikhäuser. In der berühmten Kurstadt Karlsbad herrscht seit undenklicher Zeit die Gepflogenheit, die Privathäuser zu beschilden. Es ist nicht uninteressant, wie die Hausherrn sich zur Musik stellen und welche Komponisten sie für die Benennung ihrer Häuser wählen. An erster Stelle finden wir gleich ein großes mit „Beethoven" betiteltes Haus, dann gibt es noch Mozart, Haydn, Mendelssohn, Rossini, Schubert, Schumann, Brahms (dieses Haus bewohnte Brahms bei seinem Karlsbader Kuraufenthalte) und Richard Wagner. Richard Strauß fehlt vorläufig noch, wird aber gewiß demnächst auch an die Reihe kommen. (?) Auch Opernnamen müssen als Hausschilder herhalten. So finden wir Parsifal, Oberon, Norma und zwei nebeneinanderstehende Häuser heißen „Tristan-Isolde". Kfm.

— Die älteste Synagogenorgel. In der Alt-Neusynagoge in Prag (im 12. Jahrhundert erbaut) soll ehedem eine Orgel gewesen sein, die bloß bei dem Gesange zur Bewillkommnung des Sabbates gebraucht werden durfte. Fast von allen Schriftstellern, die über hebräische Musik etwas geschrieben haben, wird diese Orgel als eine ganz besondere Seltenheit erwähnt. Sie ist wohl überhaupt die allererste gewesen, welche in einer Synagoge gebraucht wurde. Kfm.

— Ein gepfändetes Konzert. Man schreibt uns: Signor Mascagni, der in der ersten Aprilwoche in Wien eintraf, um an einem der folgenden Tage ein Konzert zu leiten, ist nicht wenig durch die ihm auf amtlichem Wege zugegangene Mitteilung überrascht worden, daß eine Schadenersatzklage gegen ihn eingereicht worden sei, und zwar in Höhe von 25 000 Kronen, und ferner, daß auf Grund gerichtlicher Verfügung die Einnahmen des Konzerts mit Beschlag belegt werden würden, zur Deckung dieses Betrages. Die Ursache dieses Vorgehens ist kurz folgende: Als Mascagni letztmals, vor vier Jahren, in Wien sich aufhielt, machte er bekannt, daß er bereit sei, 40 000 Lire für ein gutes Opernlibretto zu zahlen. Eine in Wien wohnende tschechische Dame, Josa Will, erfuhr von diesem Anerbieten und beeilte sich, ihm ein solches Libretto, betitelt „Irene di Spillenbergha", vorzulegen. Mascagni, der das Werk akzeptierte, gab seiner größten Befriedigung darüber auch Ausdruck, besonders weil das Thema ein italienisches war, und er versprach der Dame, das Libretto bei erster Gelegenheit ins Italienische übersetzen zu lassen und daß auch die Musik dafür komponiert werden würde. Ehe Mascagni nach Rom abreiste, hatte er verschiedene Begegnungen und Besprechungen mit der Dame. Letztere schrieb drei Monate später an Mascagni in der Sache, erhielt aber keine Antwort. Da sie nun eine Abschrift des Librettos nicht besaß, setzte sie sich mit dem österreichischen Konsulat in Rom in Verbindung und erhielt durch den Konsul den Bescheid, daß eine Intervention unmöglich sei, weil Mascagni nicht zu Hause anzutreffen sei. Frau Will nun, die über den gegenwärtigen Aufenthalt Mascagnis in Wien erfuhr, verklagte ihn durch ihren Rechtsanwalt auf 25 000 Kronen Schadenersatz, und der Rechtsanwalt erhielt die gerichtliche Zusage, die Einnahmen des Konzerts einzuziehen, bis das Urteil in der Sache gefällt ist.

— Gesunde Musik. Der fast 83jährige Karl Reinecke in Leipzig, der in bewundernswerter Frische erst kürzlich noch in einem Konzert mitwirkte, wurde unlängst befragt, wodurch er sich bis in sein hohes Alter so gesund erhalten habe. „Weil ich stets gesunde Musik gemacht habe", war die Antwort. — Sehr hübsch, und ein Beweis dafür, daß die Schlagfertigkeit Meister Reineckes noch nichts verloren hat. Könnte es aber nicht auch Leute geben, die, selbst auf die Gefahr weniger alt zu werden, es vorzögen, nicht fortwährend „gesunde" Musik zu machen?

— Eine alte römische Hirtenflöte ist, wie die „Deutsche Literaturzeitung" mitteilt, bei den letzten französischen Ausgrabungen in Alesia gefunden worden. Ihre Wichtigkeit für die Musikgeschichte besteht darin, daß sie noch gespielt werden kann. In einer Sitzung der Académie des Inscriptions zu Paris hat ein von Th. Reinach eingeführter französischer Flötenbläser eine Probe antiker Tonreihen geben können.

* * *

Personalnachrichten.

— Ludwig Thuilles Nachfolger in München wird der Komponist Friedrich Klose aus Karlsruhe, den Mottl, wie berichtet, bereits im vorigen Jahre für die Akademie der Tonkunst verpflichtet hatte. Klose, der noch am Konservatorium in Basel kontraktlich gebunden ist, wird seine Professur in München am 1. September antreten.

— Zum Direktor der seither von Professor Wilhelm Bopp geleiteten Hochschule für Musik in Mannheim ist der Königl. Musikdirektor Karl Zuschneid aus Erfurt berufen worden. Professor Bopp übernimmt, wie schon gemeldet, die Leitung des Wiener Konservatoriums. (Karl Zuschneid ist als Mitarbeiter der „Neuen Musik-Zeitung" unseren Lesern kein Unbekannter. Red.)

— Direktor Conried hat die Direktion des Deutschen Theaters in New York nunmehr niedergelegt. Zu seinem Nachfolger ist M. Baumfeld, der Korrespondent der „N. Fr. Pr." in New York, ernannt worden. Baumfeld ist ein geborener Wiener, der vor mehreren Jahren nach Amerika übersiedelte. (Wir hatten mit Herrn Conried seinerzeit wegen der New Yorker Parsifal-Angelegenheit einen Strauß ausgefochten. Conrieds Verdienste im allgemeinen aber sind nicht zu leugnen. Er hat die New Yorker Oper zweifellos auf ein hohes Niveau gebracht. Red.)

— Direktor Raoul Mader wird nunmehr definitiv aus seiner Stellung als Direktor der Budapester königl. Oper scheiden, und die Leitung des Budapester Volkstheaters übernehmen. An seine Stelle als Direktor der königl. Oper tritt Herr Emmerich Messaros.

— Sophie Menter ist nach langer Pause wieder im Konzertsaal aufgetreten.

— Der Dirigent der Kurkapelle in Bad Mondorf, Leo Oehlmann, ist zum Direktor des Philharmonischen Orchesters in Elberfeld gewählt worden.

— Robert Bolland, erster Geiger am Leipziger Gewandhausorchester (seit 1863) und Lehrer am Leipziger Konservatorium, ist in den Ruhestand getreten.

— Fräulein Maud Roosevelt, eine Cousine des Präsidenten der Vereinigten Staaten, ist dem Elberfelder Stadttheater für jugendlich-dramatische Opernpartien verpflichtet worden.

— Domkantor Paul Wagner in Marienwerder, dem gesanglichen Leiter des Großen Domchors, des Chorgesang-Vereins und der Liedertafel, ist in Anerkennung seiner Tätigkeit auf musikalischem Gebiet der Titel „Königlicher Musikdirektor" verliehen worden.

— Owen Hall, der Librettist der „Geisha", ist in London 54 Jahre alt gestorben. Er hieß eigentlich Jimmy Davis, sein zugelegter Name bedeutet owing all, d. h. „aller Leute Schuldner." Trotz der Einnahmen aus „Geisha" (80 000 Mk.) und „Florodora" (400 000 Mk.) war Davis immer in Schulden und sein Anteil aus den Tantiemen meist im voraus verpfändet. Er war zuerst Rechtsanwalt, dann Journalist, auch Rennstallbesitzer, bis er „zufällig" Operettentextdichter wurde. Man rühmt dem interessanten Mann nach, daß er der erste gewesen sei, der nach Gilbert (Librettist des Mikado) wieder einen literarisch wertvolleren Operettentext geschrieben habe.

— Zum Andenken an eine Volkssängerin. In Appenzell ist die beste Jodlerin wohl nicht nur des Appenzellerlandes, sondern der ganzen Schweiz gestorben: die Witwe M. Antonia Brülisauer, geborene Signer, in innerrhodischer Mundart „'s Mazenauers Töneli" genannt. Mit ihrer schönen, glockenreinen Stimme hat sie zeitlebens vielen Tausenden hellste Freude gemacht. Bis in die letzten Jahre führte die betagte Greisin in Gesellschaft einer Sängertruppe Gesangsreisen in die West- und Südschweiz (Lugano) aus. Zu den „Sennenbällen" in St. Gallen wurde sie immer eingeladen. Ihr letztes Auftreten vor einer großen Volksmenge und vor Tausenden von Fremden war dasjenige bei Aufführung des Zentenar-Festspiels im Jahre 1905, wo sie aller Aufmerksamkeit auf sich zog. Nun ist das lustige alte „Töneli" still und stumm. Es starb im Alter von beinahe achtzig Jahren. In weiten Kreisen wird man dem Singvögelchen am Fuße des von Scheffel besungenen Wildkirchli ein fröhliches Andenken bewahren. A. K.

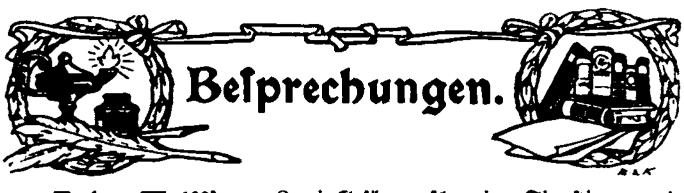
Schluß der Redaktion am 20. April, Ausgabe dieser Nummer am 2. Mai, der nächsten Nummer am 16. Mai.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 15.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei **Kreuzbandversand** im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Anzeigen die viergespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pf. (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Anzeigen bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen sämtlichen Filialen.



Arthur Wulffius. Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 8. Verlag von Bartholf Senff in Leipzig. — Ebenso zart als feurig und begeistert im Empfindungsausdruck, dabei in gewählter Harmonisierung, verraten diese Gesänge einen Komponisten, der bei seinem Streben nach schöner charakteristischer Wiedergabe der Dichtung die höchsten Ziele im Auge behält.

Felix vom Rath. Im Mai. Lied für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung op. 3 Nr. 3 (für hohe und tiefe Stimme. (1 Mk.) Verlag von J. Schuberth & Co. in Leipzig. — Ein originelles, bei vollendetem Vortrag — welcher übrigens nicht so leicht ist — gewiß hinreißendes Lied voll echter, überzeugender Naturstimmung, in dieser Richtung an R. Wagners Geist gemahnend, in dem der Komponist mit kecker aber sicherer Hand die moderne Harmonik bemeistert, in ungewöhnlichen Klang- und Akkordverbindungen auch vor Terzdezimenakkorden nicht zurückschreckend.

Hans Schilling-Ziemssen. Letzte Bitte. Letzter Wunsch. Zwei Lieder (2 Mk.) op. 8. Süddeutscher Musikverlag, Straßburg. — Ein ernststrebendes Talent ringt hier nach einem eigenartigen Ausdruck seines heißen Empfindens.

Hans Wuzél. Lieder und Balladen. Verlag von A. Freyschmidt in Kassel. — Von den Liedern ist dem Komponisten besonders das warm empfundene „Lied von unserer Liebe", von den Balladen „Der alte Sänger", aber am besten von allen die „Rache" gelungen, wo er eine ebenso schlichte als ausdrucksvolle Tonsprache zu sprechen versteht. Dr. A. Sch.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 15 bringt an erster Stelle ein Klavierstück „Rigaudon", das den auch unsern Lesern bestbekannten Hofpianisten Professor Heinrich Schwartz in München zum Verfasser hat. Der Rigaudon ist eine Tanzweise, die aus der Provence stammen soll, und sowohl getanzt wie gespielt und gesungen wurde. Sein Charakter ist heiter scherzend. Er wird meist im Viervierteltakt gesetzt und beginnt mit ein oder auch zwei Vierteln Vortakt. Aus der Geschichte dieser Tanzweise sei noch weiter erwähnt, daß sie in der italienischen wie in der französischen Oper zu Chören und im Ballett verwendet wurde und selbst als Arienform bei den Franzosen Eingang fand. — Mit seiner Komposition hat Heinrich Schwartz den Durchschnittsspieler schon vor eine etwas schwierigere Aufgabe gestellt, zumal wenn das Tempo des Stückes (Alla breve, sehr lebhaft!) erreicht werden soll. Doch ist die Lösung nicht unmöglich, wenn richtig geübt wird. Vielleicht ruft der Aufsatz „Das musikalische Gedächtnis und seine Stärkung" in Nr. 3 dieses Jahrgangs einige wertvolle Anleitungen dazu wieder in Erinnerung. Jeder der gedachten Spieler aber, der den Anforderungen hier gerecht geworden ist, ist damit ein gut Stück in seiner Technik vorwärts gekommen. Und ohne Mühe wird nun mal nichts gewonnen. Den Konzertspielern aber, die bei der Suche nach kürzeren Stücken offenbar so wenig vom Glück begünstigt sind, daß sie sich genötigt sehen, uns zumeist die allerbekanntesten Sachen stets von neuem aufzutischen, sei dieser prächtig komponierte, wirkungsvolle Rigaudon für ihr Repertoire bestens empfohlen. — Das zweite Stück gehört unsern Geigern: Eine „Romanze" von Carl Maria v. Weber, die Kammermusikus Wenzel Abert in Stuttgart arrangiert hat. Die „Neue Musik-Zeitung" hat mit ihren Bearbeitungen wertvoller Stücke der älteren Literatur bisher viel Beifall gefunden. Wir hoffen, daß Webers sinnige Romanze sich gut in die bisherige Sammlung einfügen wird, die wir stetig erweitern werden. Leider ein Tropfen Wermut: Im 14. Takte darf natürlich kein B stehen, das Auflösungszeichen ist vergessen worden. Das H aber ist ebenso selbstverständlich, daß es ohne weiteres gelesen und der Fehler in der Korrektur deshalb nur zu leicht übersehen wird. Die Romanze ist aus den „Vierhändigen Stücken" op. 3.

* * *

Geschichte der Musik von Richard Batka.

Als Gratisbeilage erscheinen in jedem Quartal zwei Lieferungen von Dr. Richard Batkas „Geschichte der Musik". Neu eintretenden Abonnenten teilen wir mit, daß die bisher schon erschienenen vier Bogen zum Preise von je 20 Pfg. zuzüglich 10 Pfg. für Porto = 90 Pfg. (gegen Einsendung des Betrags in Briefmarken) vom Verlag erhältlich sind. Sie können auch durch jede Buch- oder Musikalienhandlung nachbezogen werden.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 20. April.)

K. J., M. Ein wirksames Mittel gegen den freilich sehr lästigen Handschweiß beim Violinspiel ist uns leider nicht so bekannt, daß wir es Ihnen ohne weiteres mit gutem Gewissen empfehlen könnten. Häufiges Einstreuen von Salizylpulver hilft schon für den Augenblick. Vielleicht kann uns einer unserer Leser mit einem wirklich wirksamen und erprobten Mittel dienen?

M. v. G. Uns ist die Dame völlig unbekannt. Doch danken wir Ihnen für Ihren Hinweis und werden uns an unsern Pariser Korrespondenten gelegentlich wenden.

M. B., Dr. Das Gedicht ist allerdings noch nicht erschienen. Ob es erscheinen wird? Wir wollen das Beste hoffen! Mehr zu sagen ist uns zurzeit leider nicht möglich. Wenn das Verhältnis zwischen Zeitschriften und Dichtern rein quantitativ nicht so ungerecht wäre, brauchten sich unsere Poeten weniger um die Versorgung ihrer Geisteskinder zu mühen.

Fr. M., Z. Richard Strauß hat außer „Salome" die Opern „Guntram" (1894 in Weimar zuerst aufgeführt) und „Feuersnot" (Dresden 1901) geschrieben. Zum „Guntram" verfaßte er sich den Text selber, Ernst von Wolzogen ist der Librettist der „Feuersnot".

Urheberrecht. Da das Großherzogtum Luxemburg, wie jedes auf moralischer Grundlage aufgebaute Staatswesen, zur Berner Konvention gehört, so genießen die Autoren bei Ihnen den gesetzlich vereinbarten Schutz ihrer Werke. Nach der Einigung zwischen Leipzig und Berlin ist es allerdings das ratsamste, der Genossenschaft beizutreten. Die Erfahrungen haben gezeigt, daß die recht hatten, die die Befürchtungen in bezug auf die Tantiemer-Anstalt nicht teilten. Artikel 2 des Luxemburgischen Urhebergesetzes bestimmt, daß das Urheberrecht fünfzig Jahre (in Deutschland 30 Jahre) lang nach dem Tode des Urhebers zu Gunsten der Erben oder Rechtsnachfolger dieser letzteren fortbestehen bleibt. Und Artikel 39: Die Ausländer genießen im Großherzogtum alle durch gegenwärtiges Gesetz gewährleisteten Rechte, ohne daß die Dauer der letzteren, ihnen gegenüber, die durch das Luxemburgische Gesetz bestimmte Dauer überschreiten darf. Demnach also würde z. B. Wagner in Luxemburg erst 1933 frei. Pflegen Sie weiter als Dirigent die deutschen Orchesterwerke, wir glauben, Sie werden mit der Autorengesellschaft keine schlechten Erfahrungen machen.

Fr. Bartel, Valparaiso. Doovens Stück ist eingetroffen und wird zur Besprechung an unsern Referenten gehen. Senden Sie uns doch freundlichst gelegentlich mal einen Brief über Ihr Musikleben. Sie würden uns damit zu Dank verpflichten.

C. W., Konservatoriumslehrer. Das Lied ist eingetroffen und wird zur Besprechung an unsern Referenten gehen.

C. B., T. Ihre Lieder zeugen von offenbarem Talent, nur „können" Sie noch nicht genug, an der „Technik" fehlt's in gewisser Hinsicht noch etwas, als daß wir den Liedern ohne weiteres schon Aufnahme gewähren könnten. Wir würden Ihnen raten, wenn möglich noch etwas Unterricht zu nehmen. Sie sind ja in der Nähe von München. Wir glauben, daß eine weitere Ausbildung bei Ihnen Früchte tragen würde. Sprechen Sie sich doch mal mit Ihrem Kollegen Joseph Haas aus. Wir werden die Manuskripte noch hier behalten, wenn Sie sie entbehren können. Bitte teilen Sie uns etwas über Ihren musikalischen Bildungsgang mit.

Professor P. Besten Dank. Wir wollen den „Fall" nun aber als erledigt betrachten, sonst kommt der mit Recht so gefürchtete Bandwurm zum Vorschein. Aber Sie werden die Zustimmung aller Musikfreunde finden, wenn Sie schreiben: „Es muß auch solche Käuze geben. Hat es doch auch solche Käuzinnen gegeben. Als Schillers Glocke die Presse verlassen hatte, wurde sie in einem maßgebenden literarischen Zirkel Berlins verlesen. Die schöngeistige Karoline v. Wolzogen schrieb hierüber an eine Freundin: sie seien dabei vor Lachen fast von den Stühlen gefallen! — Könnte ein Lächeln die gleiche Wirkung hervorbringen, so würde

die Brondesſche Auslaſſung auch mich vom Stuhle geworfen haben.“ Im übrigen beſte Grüße. Laſſen Sie auch ſonſt wieder mal etwas von ſich hören. Vielleicht eine kleine Satire als Beitrag?

Institut. Ihren mit etwa zwei Dutzend Fragen verſehenen Brief haben wir an das Inſtitut für Kirchenmuſik geſandt und von dort die Auskunft erhalten, Sie wü den, wenn Sie das alles leiſten, was Sie angeben, die Prüfung wohl beſtehen. Alſo viel Glück! Warum aber nun der Umweg? Wir bitten unſere Abonnenten ſtets aufs neue, ſich in ſolchen Fällen an die direkte Adreſſe zu wenden. Ebenſo beim Noteneinkauf. Hat uns doch neulich ein Leipziger Leſer um Auskunft gefragt, wo er die Stücke eines beſtimmten Komponiſten kaufen könne. Und dabei geht faſt der geſamte Notenhandel über Leipzig! Betreffs der Koſten uſw. wird Ihnen der Proſpekt Auskunft geben.

Lehrer D., R. 1. Dieſe Tonſatzlehre iſt uns nicht bekannt. 2. Weder ſchließen ſie einander aus, noch macht das Studium unſerer Tonſatzlehre die Harmonielehre von Louis-Thuille überflüſſig. Sie werden ſich im Gegenteil trefflich ergänzen. Wir nennen Ihnen als Potpourris aus Wagnerſchen Werken die von C. D. Wagner, H. Cramer, Burgmüller. Als Phantaſien die von Smith und C. Dorn und nicht zuletzt die von Bell (Schotts Söhne in Mainz). Einige von den genannten ſind bei André in Offenbach erſchienen. Warum aber keine Klavierauszüge?

Stud phil. R. L. Es iſt zu empfehlen: 1. Zur Erlernung der Flöte die praktiſche, leicht verſtändliche Schule von Erneſto Köhler, komplett in einem Band geb. netto 3 Mk. Verlag von Jul. H. Zimmermann, Leipzig. 2. Der Kauf einer einfachen Flöte, aber nicht unter 20 Mk. z. B. Inſtrumentenmacher H. Berthold, Stuttgart, Silberburgſtraße 147. 3. Schwedler, Flöte und Flötenſpiel, Katechismus der Flöte Mk. 2.50, Leipzig, Verlag von J. J. Weber, mit Beſchreibung der Flöte ſowie einem Anhang über die beſten Werke in der Flöten-Literatur. — Beſten Dank für Angabe der Adreſſen, an die wir Probenummern ſenden ſollen. Hoffentlich findet auch Ihr Beiſpiel eifrige Nachahmer.

Organistenstellen. Für Kirchenmuſiker gibt es weder Agenten noch Stellenvermittlungsbureaux; auch exiſtiert weder ein Kirchen- oder Fachblatt, worin nur Organiſtenpoſten ausgeſchrieben würden. Nur bedeutendere Stellen erfährt man hin und wieder durch ein Fachblatt oder eine beliebige Tageszeitung. Hier iſt man rein auf den Zufall und gut Glück angewieſen, wenn einem nicht perſönliche Beziehungen hilfreich zur Seite ſtehen.

Kompositionen.

(Redaktionsſchluß für dieſe Rubrik am 20. April.)

F. F., 200. Ihr Geſchmack zeigt ſich in fortſchreitender Erhebung begriffen. In muſiktheoretiſcher Hinſicht haben Sie noch vieles nachzuholen, denn ſehr oft vermögen Sie Ihren mitunter recht originellen harmoniſchen Ideen nicht die grammatikaliſch richtige Faſſung zu geben.

W. B. Ihren beiden Volksliedern fehlt ein wichtiges charakteriſtiſches Element: die Natürlichkeit. Die Poeſie der Verſe wird an einigen Stellen verletzt durch übertriebene harmoniſche Effekte. Ihr Bemühen, den Zartheiten der Texte gerecht zu werden, iſt zwar unverkennbar; wenn Sie aber die poetiſchen Werte eines Liedes zu einem fruchtbaren Daſein mit der akuſtiſchen Poeſie verſchmelzen wollen, dann wird ſich Ihr hübſches Talent noch ſehr eingehend mit kunſtäſthetiſchen Betrachtungen befaſſen müſſen.

Gerhard R. Wir erinnern uns Ihrer noch. Sie ſind dem innerſten Weſen der Muſik inzwiſchen näher gerückt. Am ſtärkſten zeigt ſich Ihr lyriſches Talent in dem Klavierſtück „Scheiden“ und dem Männerchor „Daheim“. Die gehaltvolle Poeſie dieſer Arbeiten wirkt vielverſprechend. Von den übrigen Sachen konnten wir uns nicht erwärmen; hier waren Sie zu ſehr auf die Reflexion angewieſen.

J. A., Egr. Die beiden gefälligen Stücke, die Sie mehr Ihrem fleißigen Quartettſpiel als theoretiſcher Unterweiſung verdanken, ſind von der mitunter verſchrobenen,

bekadenten Poesie der Neuzeit unberührt. Die melodischen Einfälle sind natürlich und gut, ebenso die rhythmische Prägung. Die Begleitstimmen ließen sich da und dort etwas besser führen; man fühlt sich aber dessenungeachtet hoch befriedigt von solchen Proben dilettantischen Könnens.

K. L., Wien. Sie lassen in einem orgelmäßig dahinfließenden Satz die Gedanken und Gefühle des bekannten Abendlieds „Gute Nacht!" in gelungener Weise widerspiegeln. Daß Sie den zweiten Vers in die Unterdominante einmünden lassen, darüber wollen wir Ihnen keinen Vorhalt machen.

Rex. Was Gott zusammengefügt hat das soll der Mensch nicht scheiden. Die moderne Musik benimmt sich mitunter wie eine emanzipierte Dame. Sie läßt den Genius zu Haus und fährt mit Hans Dampf in den Kohl. Der Magen des Publikums liegt ihr näher als das Herz ihres Vertrauten. Quod licet Jovi . . . .

Rätsel.

Enthauptest einen Mädchennamen du,
Gib acht! Ein Lied ertönt im Nu.

Karoline Reichenbach.

Auflösung des Homonyms in Nr. 13:

Akkord.

Richtige Lösungen sandten ein: Fr. Schöllhammer, Sheffield. Annie Steskal, Wien. Alfred Degenhard, Chemnitz. Franz Hobinka, Preßburg.



Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Das kaiserliche „Volksliederbuch für Männerchor".

Von **Arthur Liebscher** (Dresden).

Als Kaiser Wilhelm II. im Anschlusse an das Frankfurter Wettsingen seine viel kommentierte Rede an die Dirigenten der konkurrierenden Vereine richtete, klang diese in einem vernichtenden Urteile über die moderne Chormusik (als deren bedeutendste Vertreter Brambach und Hegar erscheinen mußten) aus und gipfelte in dem Versprechen: „Ich werde eine Sammlung sämtlicher Volkslieder veranstalten, die in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz geschrieben, gesungen und bekannt sind!" — Wir, die wir in den Chören von Liszt, Cornelius, Rich. Strauß, Ludw. Thuille und vielen anderen mehr sehen als „ein besonders hohes Sprunggestell" und „Kompositionen, die außerordentlich wertvoll für die Ausbildung der Technik sind", die auch über den „Mangel an Melodik" wesentlich anders denken als Kaiser Wilhelm, sahen dem verheißenen Geschenke zwar erwartungsvoll aber mit sehr gemischten Gefühlen entgegen; ließ doch die Ansprache auf eines jener Volksliederbücher schließen, wie sie in nicht geringer Anzahl bereits vorhanden waren, auf eine Sammlung von Volksliedern in brauchbarem, schlichtem Satze, vielleicht umfänglicher und in der Auswahl kritischer gesichtet als die bekannten, aber im Prinzipe doch nicht wesentlich von ihnen abweichend. Daß das Werk, wie versprochen, alle Volkslieder, die in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz gesungen, geschrieben und bekannt geworden sind, umfassen würde, war ja von vornherein für den ausgeschlossen, der die Größe einer derartigen Aufgabe zu überschauen vermochte, abgesehen davon, daß durch die Umfänglichkeit die praktische Verwendbarkeit in Frage gestellt worden wäre. Auch auf dem Boden des Volksliedes wächst mancherlei Unkraut. —

Nun das Buch erschienen ist, zeigt sich eine auffällige Tatsache: Viele von denen, welche des Kaisers Stellung zur Gegenwartsmusik teilen, sind enttäuscht, wir übrigen aber begrüßen die Veröffentlichung mit aufrichtiger Freude, denn der Geist, der es durchweht, ist ein anderer als der, auf den die Rede des Kaisers schließen ließ. —

Um in unserer Stellungnahme zu dem kaiserlichen Volksliederbuche nicht mißverstanden zu werden, lassen sich einige Erörterungen prinzipieller Natur nicht umgehen. Sie betreffen den Standpunkt, den man in musikalischer Hinsicht dem Volksliede gegenüber einnehmen kann. Dieser ist ein zweifacher. Entweder betrachtet man das Volkslied in der auf der Straße und in der Herberge entstandenen Form als vollendetes Kunstwerk, für das die Möglichkeit irgendwelcher verbessernder Aenderungen auch in bezug auf die Harmonik von vornherein als ausgeschlossen erscheinen muß, und für das einzig und allein die der Melodie immanente Dominantharmonik in Frage kommt. Hier treffen sich alle die, welche sich so gern „Freunde des Volksgesanges" nennen, die in jedem, der Objektivität genug besitzt, auch für die tatsächlich vorhandenen Schwächen des deutschen Volksliedes nicht blind zu sein, einen Feind wittern, mit denen, die bei musikalischen Schöpfungen der Gegenwart sofort mit der Verständlichkeit Haydnscher Symphonien bei der Hand sind und die Unzulänglichkeit moderner Chorkompositionen jederzeit mit dem Hinweise auf die „Unmittelbarkeit der Wirkung und der leichten Eingänglichkeit des schlichten Volksliedes" beweisen zu können glauben, mit anderen Worten: solche, welche in der volkstümlichen und in der durch eine künstlerische Schulung bedingten Musik nicht verschiedene Entwicklungsstufen desselben künstlerischen Vermögens, sondern zwei unvereinbare Gegensätze erblicken. Als Bannerspruch dient ihnen das bis zum Ueberdrusse mißbrauchte, dabei nie bewiesene, Schlagwort von den ewig unveränderlichen Gesetzen der Kunst und des Schönen. Die Vertreter dieses Standpunktes werden sich allerdings mit dem neuen Liederbuche nicht befreunden können, eben weil es in einem anderen Lager geschaffen wurde. Abgesehen von einer, übrigens nicht kleinen, Anzahl Volkslieder, bei denen sich die Melodie ausgesprochen über die Töne der Dominantdreiklänge bewegt und die infolgedessen nicht gut anders harmonisiert werden können, ohne dem Gefühle, in das sie sich in dieser Form eingelebt haben, Gewalt anzutun, sind die Bearbeiter der wohlfeilen I-IV-V-Harmonik aus dem Wege

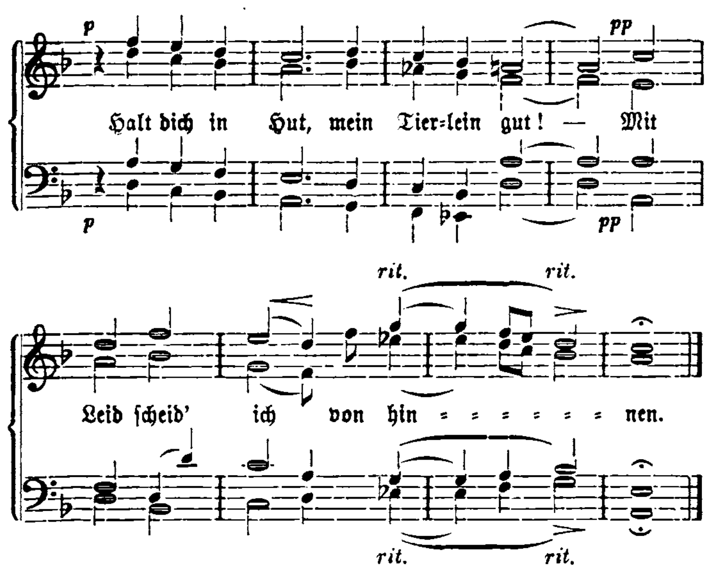
gegangen, dem Volke damit die Möglichkeit erschließend, den Ausdruck seiner Gesänge zu vertiefen. Bei den Liedern des Mittelalters muß dieses Verfahren schon deshalb als selbstverständlich erscheinen, weil sie in einer Zeit entstanden sind, die die Alleinherrschaft des Durgeschlechtes im Volksgesange noch nicht kannte. Und wenn daneben auch manche Schöpfung jüngerer Zeit, die Volkstümlichkeit erlangt hat, durch Künstlerhand in einem neuen harmonischen Gewande erscheint, so ist dies auf Grund der Erkenntnis gutzuheißen, daß es stets der Künstler ist, der auf Grund seines stärker entwickelten ästhetischen Gefühles dem Volksgeschmack die Bahn weist, niemals umgekehrt. Gewiß hat die musikalische Betätigung des Volkes Anregungen in übergroßer Zahl gegeben, hat sogar die Grundtypen der musikalischen Formen gezeichnet (im Tanz und im Liede), aber immer ist das Samenkorn, das die Volkskunst lieferte, erst in der Werkstatt des Künstlers aufgegangen und ausgereift, und stets hat sich der Volksgeschmack an den Werken seiner Großen gebildet, stets ist er in einem gewissen Abstande diesen gefolgt und hat sich in den Bahnen entwickelt, die ihm durch diese vorgezeichnet wurden. Deutlich erkennbar schließt sich der Volksgesang in seiner ersten Blüte an die Kunstmusik der Neumenperiode an. Als dann der große Schritt zur Mensuralmusik getan ist, begibt sich die Volkskunst auch auf dieses Gebiet, und als endlich von Italien her die Form des von Instrumenten begleiteten Sololiedes nach Norden drang, da währte es nicht allzulange, bis sie im deutschen Hause heimisch ward. Wenn also das neue Liederbuch, das ja, nach dem Willen des Kaisers, einen bildenden Einfluß auf das gesamte deutsche Volk ausüben soll, in der Behandlung der Lieder nicht bei dem gegenwärtig im Volke geübten Satze stehen bleibt, sondern sie durch künstlerisch wertvolle Bearbeitungen auf eine höhere Stufe hebt, so wird gerade dadurch dem Zwecke des Buches Rechnung getragen und dem Volke Gelegenheit geboten, mit der Zeit in einer Ausdrucksweise heimisch zu werden, die der gegenwärtig gebräuchlichen überlegen ist. Der Volksgeschmack erfährt eine positive Fortbildung, und das Volksliederbuch leistet ein Stück musikalischer Kulturarbeit. Wie schnell sich der Geschmack der Allgemeinheit an Vorbildern bildet, beweist der Fall Wagner zur Evidenz. Es wird nicht allzuviele geben, wenn sie nicht ganz hinterm Wald geboren sind, die heute der Tannhäuser- oder Lohengrin-Musik noch mit derselben Verständnislosigkeit gegenüberstehen wie ihre Vorfahren vor wenigen Jahrzehnten; oder man denke, um eine andere, noch beweiskräftigere Erscheinung heranzuziehen, an den Plakatstil der Gegenwart. Was noch vor 15 Jahren heftig bekämpft wurde, heute ist es Gemeingut des Volkes. Allerdings bemerke ich ausdrücklich, daß ich mit dem Begriffe „Volk" nicht bloß einseitig die am wenigsten gebildeten Schichten des Volkes anrede, wie das so oft, völlig ungerechtfertigt, geschieht. Das „Volk" bildet, wo es sich um musikalische Fragen handelt, die Summe aller derer, die nicht durch eine spezifisch künstlerische Schulung gegangen sind, und das ist doch weitaus der größte Teil der Nation überhaupt. Ist es schon an und für sich nötig, das von Zeit zu Zeit einmal festzustellen, so geschieht es mit um so größerer Berechtigung, wenn man, wie es im vorliegenden Falle leider Tatsache ist, eine Gabe, welche für das „Volk" bestimmt ist, am liebsten den Bedürfnissen eines ganz geringen Teiles, der geistig durchaus nicht den Durchschnitt darstellt, angepaßt wissen möchte und mordio schreit, wenn diesem Wunsche nicht Rechnung getragen wird. Die angedeutete freie Behandlung des Satzes im vorliegenden Buche erscheint außerdem durch zwei innere Momente gerechtfertigt, von denen das eine im Wesen des deutschen Volksliedes, das andere im Wesen des Männerchores begründet liegt. Alle Liebe zum nationalen Volksgesang soll nicht blind machen für die Mängel, die ihm eigen sind.

Um diese zu erkennen, stelle man dem deutschen etwa das ungarische Volkslied gegenüber mit seinem fein entwickelten Sinn für gegliederte Rhythmik und charakterisierende Harmonik, mit seinem interessanten Wechsel zwischen Dur und Moll mit dem Leitton zur 5. Stufe. Ihm ist es möglich, die ganze reiche Gefühlsskala von der tollsten, alle Schranken niederreißenden Freude an bis zur tiefsten Trauer unmittelbar und in gleicher Weise überzeugend zum Ausdrucke zu bringen, während unserem Volksliede dieses nur unter gewissen Einschränkungen möglich ist; verzichtet es doch auf Harmonik und Rhythmik als charakterisierende Elemente. Herben Schmerz zu offenbaren, bleibt der diatonischen Durskala mit ihrem großen Terz- und Sextenintervall versagt, ebensowenig gestattet aber das unser Volkslied kennzeichnende mäßige Tempo, dem alle aufregenden Rhythmen fremd sind, überschäumende Fröhlichkeit. So kommt es, daß wir es auf der einen Seite über eine Traurigkeit, die etwas Sentimentales an sich trägt, nicht hinausbringen, auf der andern Seite aber innerhalb der von der Polizei erlaubten spießbürgerlichen Fröhlichkeit bleiben. Die Grenzen der Gefühlsskala bedingen eben Harmonik und Rhythmik, über die unser Volkslied nicht verfügt. Gegenwärtig wenigstens, denn es ist mehr als wahrscheinlich, daß sich das Ohr des Volkes an den Werken seiner Meister bildet und die gestreifte Wesenseigentümlichkeit seines Nationalgesanges mit der Zeit selbst als Mangel empfinden lernt. Der Wert der Harmonik als Charakterisierungsmittel springt sofort in die Augen, wenn man Bachs „Wenn ich einmal soll scheiden" irgend einer anderen Bearbeitung dieses Chorales gegenüberstellt. Das kaiserliche Liederbuch, das weitaus die meisten Chöre in Neubearbeitungen bringt, macht bei solchen Meisterwerken, wie dem eben genannten, eine Ausnahme, indem es sich, abgesehen von ganz geringen, durch die Stimmenvertauschung bedingten Aenderungen, an den Originalsatz hält. Die freie harmonische Behandlung anderer Volksweisen aber entspringt durchaus demselben Prinzipe, nach dem Bach verfuhr, als er alte Chioräle neu harmonisierte, nämlich dem, vorhandene volkstümliche Melodien durch charakterisierende Harmonik in ihrem Ausdrucke zu vertiefen. Da es sich im vorliegenden Falle um Männerchöre handelt, muß die freie Behandlung der Stimmen auf der Basis einer entwickelten Harmonik schon deshalb als willkommene Bereicherung der Ausdrucksmöglichkeiten erscheinen, weil diese durch die vier homogenen, sich drängenden Stimmen, die in ihrer Gesamtheit kaum den Umfang von $2^1/_2$ Oktaven umfassen, ohnehin weit beschränkter sind als im gemischten Chore. Schon bei Mendelssohn, dem in harmonischer Beziehung die Musik wahrlich nicht allzuviel verdankt, zeigt sich die auffällige Tatsache, daß er in seinen Männerchören weit häufiger als sonst zu Septharmonien greift, Vorhalte und dissonierende Intervalle anwendet; aus den gleichen Erwägungen heraus, die ich oben andeutete. In der Anwendung interessanter Harmonien fand er eben ein willkommenes Ersatzmittel für die Ausdrucksarmut des Männerchorsatzes. Die im Volksliederbuche angewandten Grundsätze sind also weder ungeheuerlich noch neu, sie stammen nicht von heute und gestern, sondern sind von unseren größten Meistern längst anerkannt und angewandt worden. Der Unterschied zwischen früher und heute ist mithin nicht prinzipieller, sondern gradueller Natur. Als man erfuhr, daß an dem kaiserlichen Liederbuche Ludwig Thuille, Strauß, Hegar u. a. mitarbeiten würden, da konnte man mit Bestimmtheit voraussagen, daß das Schlagwort von der „orchestralen Behandlung der Singstimmen im Chorsatze" wieder aus der Versenkung geholt werden würde. Das ist natürlich auch geschehen. Will man wirklich die h moll-Messe oder die 9. Symphonie deshalb tadeln, weil die Singstimmen schwer, sehr schwer ausführbar sind und mindestens so „orchestral" behandelt wie im kaiserlichen Liederbuche? Es sei ausdrücklich konstatiert, daß unter den 610 Liedern nicht ein einziges ist, das für einen einigermaßen geübten Verein unausführbar wäre. Sehr viele, vielleicht die meisten, bewegen sich technisch in den Grenzen des Mendelssohnschen Chorsatzes. Verlangt man von jedem, der sich auf dem Gebiete der Kunst betätigen will, gewisse technische Fertigkeit, warum nicht auch von unseren Männerchören? Die Behauptung, das „schlichte" Volkslied könne jeder singen, trifft nur zum Teile zu, solange man nicht ästhetische Anforderungen an die Ausführung stellt. Mit Recht verwenden

eine Anzahl deutscher Chöre deshalb gegenwärtig einen Teil ihrer Uebungszeit auf die Ausbildung ihrer Mitglieder hinsichtlich der Stimmbildung und Treffsicherheit. Davon profitiert auch das Volkslied. Wenn das kaiserliche Liederbuch in weiten Kreisen einen Ansporn gibt, dahingehend, daß die systematische Schulung der Chöre allgemein wird, so wäre das eine ganz besonders freudig zu begrüßende Nebenerscheinung. —

Daß unter 610 Chören, von denen die meisten in einem neuen Gewande erscheinen, selbst derjenige, der den Prinzipien der Herausgeber bedingungslos zustimmt, diesen oder jenen Satz vorfindet, mit dem er nicht einverstanden ist, ist wohl selbstverständlich. Es ist um so erklärlicher, als den einzelnen Bearbeitern, abgesehen von den von der Kommission aufgestellten allgemeinen Gesichtspunkten, völlig freie Hand gelassen worden ist. Mehr als 40 Meister des Chorsatzes haben mitgewirkt, darunter sind genug, die ihre künstlerische Individualität deutlich erkennbar ihren Werken aufprägten. Soll man ihnen deshalb zürnen? Es finden sich da Chöre von Karl Reinecke neben solchen von Rich. Strauß, Tonsätze von Ferd. Hummel neben solchen von Hegar, Lieder von Jüngst neben solchen von Ludwig Thuille u. s. f. Wird man von ihnen verlangen können, daß sie auf ihre Individualität verzichten, nur damit das ganze Werk einen echt reichsdeutschen Durchschnittscharakter trägt und sich niemand darüber aufregen kann? Hätte diese äußere, scheinbare Einheit eine innere, künstlerische bedingt? Ich glaube nicht, abgesehen davon, daß man in diesem Falle wohl auf manche Namen, und nicht die schlechtesten, von vornherein hätte verzichten müssen.

Da eine nach den Bearbeitern geordnete Uebersicht dem Buche nicht beigegeben ist, ist für den Musiker in dieser Hinsicht die Orientierung etwas erschwert. Das Hauptinteresse beanspruchen natürlich für ihn die +++ Modernen. Viele von ihnen sind darunter, weit mehr, als ursprünglich selbst der Optimist hoffen durfte. Einer allerdings fehlt: — Reger. Weshalb? Bei der großen Reihe seiner Chorkompositionen, vor allem bei der Bedeutung seiner Bearbeitungen geistlicher und weltlicher Volkslieder, läßt sich wohl nur schwerlich annehmen, daß an ihn nicht herangetreten worden wäre. Dafür stößt man siebenmal auf Rich. Strauß. Er hat ausschließlich alte Volksweisen des Mittelalters bearbeitet und wird mit dem „Tummler" jedenfalls die allermeisten, wenigstens für diesen prächtigen Chor, zu sich bekehren, die sich bisher vor diesem Gast mit Grausen wandten. Meinem persönlichen Empfinden, und wahrscheinlich den meisten, denen „die subjektiven Temperamentsäußerungen eines Genies auch noch in ihren Irrungen höher stehen als der farblose Anstand der gesitteten Mittelmäßigkeit", ist die „mißlungene Liebesjagd", die mit ihrer prächtigen, antikisierten Harmonik zu den bedeutendsten Chören des Buches gehört, noch lieber. Einige Takte daraus seien, da sie in Zukunft doch noch oft kommentiert werden dürften, hier angeführt.



Obgleich sie mit ihren fortgesetzten Quintenparallelen und Oktavverdoppelungen einem Hucbaldschen Organum nicht unähnlich sehen, klingen sie längst nicht so ungeheuerlich, als es dem Auge erscheint, vielmehr erhält die Akkordfolge durch die im Klange der Harmonik aufgehenden Quinten etwas von dem gesättigten Wohlklange eines durch tiefe Quintstimmen verstärkten Orgelsatzes. Weit unangenehmer empfindet dagegen das an die Verfolgung der einzelnen Stimmen gewöhnte Ohr die Septimensprünge der Bässe. Von den übrigen Mitarbeitern seien besonders Ludw. Thuille, Georg Schumann, Hegar und Phil. Wolfrum genannt, letzterer hauptsächlich für geistliche Lieder. Die Redaktion des Ganzen lag in den Händen von Max Friedländer, Ferd. Hummel, Georg Schumann, Hermann Kretzschmar, Felix Schmidt und R. v. Liliencron, während die Textrevision Prof. Bolte besorgt hat.

Eine besonders wertvolle Mitgabe hat das Buch in den vortrefflichen Quellennotizen erhalten. Nach Angabe der Vorrede entstammen diese ausschließlich der Feder Max Friedländers und Johannes Boltes; man geht aber wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß Rochus v. Liliencron, bekanntlich einer unsrer allerbesten Kenner gerade des mittelalterlichen Volksliedes, einen nicht unbedeutenden Anteil daran hat. Die Musikforschung ist eine der allerjüngsten Wissenschaften; was sie in so kurzer Zeit geleistet hat, das ist zu einem beträchtlichen Teile dem Buche zugute gekommen, das gerade durch die Mitarbeit der Wissenschaft einen Charakter erhalten hat, der es über alle ähnlichen Sammlungen weit erhebt. Gewiß war das verwendete Material durch die Arbeiten von Silcher, v. d. Hagen, Erk, Böhme, Liliencron und vielen anderen den Freunden des Volksgesanges längst zugänglich, zu neuem Leben aber sind die Lieder erst erweckt worden dadurch, daß sich Forscher und praktische Musiker zu gemeinsamem Werke zusammenschlossen. Mancher würde es wohl lieber gesehen haben, wenn sich die Sammlung ausschließlich auf wirkliche „Volkslieder" beschränkt hätte, ich persönlich habe es mit Freuden begrüßt, daß die Bearbeiter die alte, mich immer recht zopfig anmutende Scheidung in „Volkslied" und „volkstümliches Lied" fallen ließen und einer großen Anzahl Lieder Aufnahme gewährten, von denen Dichter und Komponist bekannt sind, die also streng genommen auf den Namen Volkslied keinen Anspruch erheben können; um so mehr, als es sich hier der ganzen Bestimmung nach um ein praktisches Buch handelt. Die Anonymität der Verfasser ist ein völlig vom Zufall abhängiges und außerdem äußerliches Moment, das in keiner Weise zum Wesensmerkmal des Volksliedes erhoben werden sollte. Volkstümlichkeit in Wort und Ton und der Umstand, daß es eine Zeitlang (die musikalische „Ewigkeit" währt auch in dieser Beziehung in der Regel etwas über hundert Jahre) wirklich Besitz des Volkes gewesen ist, sind die eigentlichen Kennzeichen des Volksliedes. Darum entstehen auch heute noch Volkslieder; und man hat gut getan, daß man nicht ein „Volkslieder=Buch", sondern ein „Volks=Liederbuch" schuf, also, wie es im Vorworte heißt, „ein Liederbuch für das Volk, wobei dann allerdings unter dem Volk nicht das Volk des Volksliedes, sondern das deutsche Volk in seiner Gesamtheit gemeint ist. Darauf führt schon die Bestimmung der Sammlung für die Liedertafeln, deren Sänger= und Hörerschaft ja keineswegs allein den Schichten der Gesellschaft angehören, die man sich heute als eigentliche Träger und Schöpfer des Volksliedes zu denken hat. Sie bestehen vielmehr in einer Verbindung der verschiedenen Gesellschaftsklassen zu gemeinsamer Freude am Gesange." Ob es dabei nötig war, eine Anzahl Mendelssohnscher, Schubertscher und Schumannscher Chöre, die durch die Bundeshefte, durch die Heimschen und ähnliche Sammlungen längst in den Händen wohl aller deutschen Sänger sind, neu abzudrucken, möchte ich vom praktischen Standpunkte aus bezweifeln, ebenso, daß man z. B. mit der Aufnahme des recht spießbürgerlichen und hausbackenen „Es kann ja nicht immer so bleiben" einen glücklichen Griff getan hätte. Obgleich weit verbreitet, gehört es doch kaum zu dem Besten, was in Deutschland geschrieben wurde.

Das Gesamturteil über das Buch vermögen solch geringfügige Ausstellungen nicht zu trüben, sollen es auch nicht. Es ist in seiner Art eine Publikation von hervorragender Bedeutung, modern im Aufbau, modern in der Bearbeitung. Daß es hier und da noch auf Widerspruch stoßen wird bei denen, die seine Tendenz nicht teilen, läßt sich vermuten. Wer mit einer musikalischen Ausdrucksform erst dann rechnet, wenn sich darüber nicht mehr streiten läßt, wird hoffentlich nicht allzulange zu warten brauchen, um konstatieren zu können, daß das kaiserliche Volks-Liederbuch von 1907 den deutschen Männergesang ein tüchtiges Stück vorwärts gebracht und den Geschmack des Volkes gehoben hat.

Etwas über Violinspiel und Violinunterricht.*

Von Konzertmeister **Hans Schmidt**, Domkantor in Halle a. S.

Es ist schon viel Gutes über Violinunterricht geschrieben worden, so daß es auf den ersten Blick befremden könnte, daß Gebiete, die in Schriften mehr oder weniger erschöpfend behandelt sind, noch in Form von kurzen Besprechungen in der Zeitung beleuchtet werden. Ja, die Bücher sind zum Lesen da, aber wer schafft sich, besonders Laien, alle die Schriften an? Da mag es denn gerechtfertigt erscheinen, für die Abonnenten einer Musikzeitung eine bunte Reihe von Fragen zu erörtern, die teils das allgemein-musikalische, zum größeren Teile das Gebiet des Violinspiels bezw. Violinunterrichts berühren, die zunächst eine Anregung zum Nachdenken geben sollen. In Aussicht genommen sind etwa folgende Besprechungen: In welchem Alter soll der Violinunterricht begonnen werden? — Wöchentlich zwei ganze, zwei halbe Violinstunden bei Anfängern? — Soll Klavier- oder Violinunterricht zuerst in Angriff genommen werden? — Winke zur Erhaltung der Technik. — Anordnung des Unterrichtsstoffes für Violinschüler (Lehrgang). — Ueber Violinstudien. — Verwendung des 4. Fingers beim Violinspiel. — Musikinstitutsvorführungen. — Elterneitelkeit. — Zu langer Violinbogen u. a.

In welchem Alter soll der Violinunterricht begonnen werden?

„Ja, in meiner Jugend habe ich auch Violine gespielt, leider habe ich's liegen lassen; nun, mein Junge soll aber geigen." — So hört man ab und zu einen Vater sprechen. Der Junge wird oft nicht erst gefragt, ob er Talent besitzt, sondern nach Besuch eines Gartenkonzertes möchte der Junge „auch Geige spielen". Eine Geige hat für jedes Kind etwas Verlockendes. Ihre zierliche Bauart finden Kinder niedlich, ihr süßer, eindringlicher Ton ist recht geeignet, sich in ein Kindergemüt einzuschmeicheln. Es gibt zwei Arten von geigenden Söhnen resp. Töchtern. Die einen bitten ihre Eltern um Violinunterricht, die anderen geigen, weil's Mama so sehr liebt. (Eigentlich schwärmt Mama noch mehr für Violoncello, „aber der arme Junge kann doch nicht das schwere Instrument tragen".) Die genannte erste Art von Geigern ist vorzuziehen. Wenn der Drang zum Geigen in so einem kleinen Kerl steckt, dann hat er sich gewiß schon frühzeitig durch Nachsingen gehörter Melodien musikalisch bemerkbar gemacht. Er wünscht sich eine Geige zum Geburtstage und wird bei einem tüchtigen Lehrer gute Fortschritte machen und in der Folgezeit seiner Geige treu bleiben. Bei ganz hervorragend begabten Kindern kann die Unterweisung in zartem Alter beginnen (Voraussetzung ist eine normale Körperentwicklung); denn was man gern tut, bereitet Freude und Befriedigung. Ist der Schüler schwächlich, so warte man mit dem Musikunterricht so lange, bis der Organismus genügend gekräftigt ist. Vorteilhaft ist es ja, die ersten technischen Schwierigkeiten zu überwinden, ehe die Schule erweiterte Anforderungen an die Zeit des Schülers stellt. Bei Durchschnittsanlagen sollte man jedoch ein Kind vom 6. bis 8. Jahre noch dem Spiele überlassen. Mit 8 Jahren ist der Schüler dann reif genug, mit Hilfe verständiger Eltern seine Zeit einzuteilen. Da stoßen wir auch gleich, mit Rücksicht auf den kindlichen Organismus, auf die Frage:

Wie oft in der Woche soll eine Unterweisung im Violinspiel stattfinden und wie lange soll die Lektion dauern?

Ein begabter Violinlehrer wird den Elementarunterricht nicht mit trockenen Erläuterungen beginnen, sondern wird möglichst bald den Schüler Intervalle finden lassen, die durch vorheriges Vorsingen (D-Saite) im Gehör gefestigt sind. Die wagrechte Haltung der Violine wird bei dem Anfänger bald eine Ermüdung des linken Armes herbeiführen, da läßt sich eine Pause sehr wohl benutzen, den Schüler nach und nach mit dem Tonsystem, mit den Bestandteilen und Funktionen des Instruments und des Bogens bekannt zu machen. Vor allem soll der Schüler nicht schwarze Notenköpfe abspielen, sondern soll gleich von vornherein an die Auffassung von Intervallen gewöhnt werden. Fleißiges Nachsingen von Tonentfernungen kann nicht genug empfohlen werden. Auch alles, was zur Notenschrift notwendig ist, hilft das Verständnis des Elementargeigers fördern. Aus alledem ist ersichtlich, daß eine Stunde recht wohl ausgenutzt werden kann, ohne den Schüler einseitig zu ermüden. Zweimal in der Woche eine Stunde lang sich zusammenzufinden, wird einem tüchtigen Lehrer und einem lernbegierigen Schüler nicht zuviel werden, solange die Schularbeiten die Zeit des Schülers noch nicht zu sehr in Anspruch nehmen. Zwei halbe Stunden in der Woche zu nehmen, finden wir nur gerechtfertigt, wenn der Schüler körperlich sehr zart ist. Für den Anfang nur eine Stunde in der Woche halten wir für unpraktisch, weil innerhalb einer Woche alle die guten Absichten des Lehrers durch Unachtsamkeit des Schülers und infolge mangelnder Selbstkritik zu Schanden gemacht werden können. Ist der Schüler so weit, daß leichte Duos für zwei Violinen (im Anfange dreistimmige Choräle) in den Unterricht eingeschaltet werden, so lassen sich die letzten 20 Minuten jeder Lektion mit gutem Erfolge im Zusammenspiel, resp. Taktübung verwerten. Es wird dem Lehrer obliegen, die Aufmerksamkeit des Schülers während einer Unterrichtsstunde zu fesseln und auf das kindliche Alter Rücksicht zu nehmen, eine weise Abwechslung zwischen Theorie und Praxis walten zu lassen und last not least, den ernsten Lehrton durch Eingehen auf kindliche Ideen ab und zu zu unterbrechen. (Einer meiner kleinen Violinschüler ist ein eifriger Molchsammler. Es muß bei ihm, bevor die Lektion beginnt, erst vom Herzen herunter, daß er „gestern wieder zwei Molche gefangen hat" — ich interessiere mich deshalb, während er die Geige aus dem Violinkasten holt, für Molche). Bei einem tüchtigen Lehrer wird der Schüler zwar auch in zwei halben Stunden in der Woche Fortschritte machen, jedoch können mancherlei Zufälligkeiten die Lektion abkürzen: Stimmen der Violine, Aufziehen gesprungener Saiten, Einreiben des Bogens mit Kolophonium, was der Schüler meist zu Hause vergißt, im Winter kalte Finger. Wenn also der Geldbeutel des Vaters keine Falten zeigt, wenn der Schüler körperlich normal entwickelt ist, wenn ihm ferner genügende Begabung und Lust eigen sind, dann lasse man zwei Stunden in der Woche nehmen, bis etwa die Schule durch vermehrte Schulaufgaben die Kunst mehr in den Hintergrund drängt. Die Frage, ob ein Kind zuerst

Violin- oder Klavierunterricht

bekommen soll, beantwortet in den meisten Fällen das Kind selbst am zweckmäßigsten. Besondere Vorliebe für Violinspiel

---

* Anm. der Red. Mit diesem Aufsatz beginnen wir die angekündigte Artikelserie, die Winke und Ratschläge für Lehrer und Lernende der verschiedenen Instrumente enthalten soll. Notenbeispiele werden je nach Bedarf dem Text beigegeben werden. Der Verfasser des heutigen Aufsatzes, Hans Schmidt, ist unseren Lesern aus der Musikbeilage und als Rezensent unseres Blattes bekannt.

würde eben auf Violinunterricht hinweisen, vorausgesetzt, daß entsprechende Anlagen vorhanden sind, ebenso im anderen Falle mit dem Klavierspiel. Die Frage mancher Laien: „Ist Klavier- oder Violinspiel schwerer?“ läßt sich überhaupt nicht beantworten. Ohne Anlage ist auf keinem Gebiete der Musik etwas Besonderes zu erreichen. Der Anfänger auf dem Klavier mag ja wohl schneller zu einem Vorspielstückchen gelangen, als sein Kollege auf der Geige, aber darauf kommt es ja gar nicht an (oder sollte es nicht ankommen, Red.). Der Schüler soll mit der Zeit ein Interpret gediegener Musik werden und muß fleißig üben, wenn er nicht nur nachsichtigen Tanten, sondern musikverständigen Leuten imponieren will. Also Fleiß ist jedem Musikbeflissenen nötig, gleichviel, welches Instrument er sich gewählt hat. Und die Wahl dieses Instrumentes soll nicht abhängig sein von der mehr oder weniger beschwerlichen Art im Anfangsstadium der Musikübung, sondern von den Anlagen und Neigungen des Kindes. Sind keine Anlagen und Neigungen vorhanden, dann mag der Vater das Instrument wählen, oder noch besser, die für Musikstudien in Aussicht genommene Zeit auf anderem Gebiete nützlicher verwenden lassen.

Für Liebhaber der Geigenkunst, die nach vollendeten Studien auf respektabler Höhe der Technik stehen, seien einige

Winke zur Erhaltung der technischen Fertigkeiten

gegeben:

Ein Geiger, der nicht täglich technische Studien betreibt, wird sehr bald an Ausdrucksfähigkeit verlieren. Die Technik soll bekanntlich nicht Hauptzweck sein, aber Wärme und Schlackenlosigkeit beim Vortrag werden sich in dem Maße steigern, je größer der Bestand an technischer Fertigkeit ist. Man denke bei dem Begriff „Technik“ nicht einseitig an die Fingerfertigkeit der linken Hand. Gerade die Bogentechnik und Gewandtheit des rechten Armes bezw. Handgelenkes erfordern fleißiges, regelmäßiges Weiterstudium. Gewöhne dich, jeden Tag zu geigen. Hast du nicht viel Zeit, so geige wenig, aber regelmäßig. Auch wenn du einmal keine rechte Stimmung hast, so geige! Der Vortrag wird durch Stimmungslosigkeit nicht gerade gewinnen, aber die Technik bleibt infolge regelmäßiger Uebung rege und kommt dir in stimmungsvollen Momenten zu statten; man geigt sich auch oft in Stimmung hinein. Nachfolgend sei eine Anzahl von Werken genannt, die alle dazu verhelfen, die erworbene Technik zu bewahren und zu fördern. In ihnen begegnen wir: Tonleitern, Dreiklängen, Septimenakkorden, Terzen, Sexten, Oktaven, Dezimen, Flageolett, Triller, Stakkato, Spikkato, Arpeggio, Tremolo. In bunter Reihe kann man nacheinander durchspielen resp. studieren:

Hüllweck, 25 Studien, besonders Heft IV (Leuckart); Schradieck, Violintechnik, Heft II (Cranz); Sitt, op. 32, Heft II, III, IV (Eulenburg); Dont, op. 37 (Leuckart); Kreutzer, 42 Etüden, Ausgabe Kroß (Schott); Studienwerke von Fiorillo, Rode, Gaviniés; Bach, Sonaten; Spohr, 2 Hefte, Auszüge aus der Violinschule (Breitkopf & Härtel); H. Schröder, op. 29, Dreißig nützliche Studien (Rühle); Bériot, 187 fortschreitende Uebungen, 3 Bände (Schott); Kroß, Kunst der Bogenführung (Schmidt, Heilbronn); Rode, 12 Etüden (Peters 2211); Rovelli, 12 Caprices (Schweers & Haake); Spohr, Violinstudien (Peters 3029); Paganini-(Wilhelmy), Moto perpetuo mit Klavier; Paganini, 12 Caprices (Kroß-Ausgabe), 60 Etüden (David revid.), (Volksausgabe Breitkopf & Härtel 1463); R. Scholz, Studienwerke von David, Heft III (Oertel); Cambini, Präludien und Kadenzen (Stuttgart, Th. Stürmer); Saint-Lubin, 6 grands Caprices (Litolff 2010); Alard, 10 Etudes artistiques (Schott); O. Ševčik, op. 8, Lagenwechsel-Vorstudien (Bosworth & Co.); Mayseder, 6 Etudes (Litolff 2089); Tartini, l'art de l'archet (André); Petri, Künstleretüden; O. Ševčik, 4000 Bogenstrichübungen (Bosworth & Co.); Meerts, le mécanisme de l'archet 12 Etüden (Litolff); Dont, op. 35 (Leuckart) u. a.

Drei recht nützliche Werke über Violintechnik seien hier noch genannt:

R. Scholz, Die Violintechnik in ihrem ganzen Umfange (Oertel); H. Schröder, Die Kunst des Violinspiels (Tonger); J. Bloch, Methode des Violinspiels und Violinunterrichts (Süddeutscher Musikverlag, Straßburg). (Fortsetzung folgt.)

Ein weltberühmter deutscher Bassist.

Zum hundertsten Geburtstage Joseph Staudigls.

Das einst so gefeierte und von den Komponisten so verhätschelte Geschlecht der Bassisten stirbt allmählich aus. Allerdings haben wir noch in der Oper, im Konzertsaal und im Männergesang genug mit des Basses Grundgewalt ausgestattete Sänger, die sowohl durch ihr Stimmmaterial, wie durch ihre Gesangeskunst Beachtung verdienen, aber so große Meister, wie z. B. Joseph Staudigl, Karl Formes und Emil Scaria waren, gibt es heute kaum mehr. Wir müssen schon in die Vorzeit unserer Großväter und Großmütter zurückgreifen, wenn wir von dem Begeisterungstaumel erzählen wollen, der unsere Ahnen ergriff, wenn ein solcher Bassist auf der Bühne, im Konzertsaal oder in der Kirche durch die Macht und Schönheit seines Organs die Zuhörer entzückte und faszinierte. Dieselben rauschenden Ovationen, die einem gottbegnadeten Tenoristen in unseren Tagen zuteil werden, wurden damals einem Bassisten entgegengebracht, und er war im eigentlichsten Sinne des Wortes ein ungekrönter König des Gesanges.

Zu diesen auserwählten, berufenen und Jahrzehnte hindurch wie ein Halbgott verehrten Großmeistern der Bassistenkunst zählte auch der vor einem Jahrhundert — am 14. April 1807 — in Wöllersdorf (Nieder-Oesterreich) geborene und am 28. März 1861 in geistiger Umnachtung gestorbene Joseph Staudigl. In seiner Blütezeit galt er als der hervorragendste, stimmgewaltigste und zugleich künstlerisch geschulteste Bassist des 19. Jahrhunderts. Die zeitgenössischen Kritiker fanden nicht Worte genug, um seine gesanglichen Eigenschaften gebührend hervorzuheben; man rühmte seine kolossalen Stimmmittel, seinen Baß von seltenem Wohllaut und von erschütternder Tiefe. Er konnte mit seinem Organ, das er in allen Tonschattierungen musterhaft zu beherrschen verstand, und das von staunenswerter Kraft und Ausdauer war, die mächtigsten seelischen Wirkungen erzielen. Unübertroffen war die Klarheit des musikalischen Ausdrucks, der Adel und die innere Wärme des Vortrags, sowie die von feinstem künstlerischen Verständnis zeugende musikalische Charakterisierung seiner Gestalten. Besonders gerühmt wurden seine großartigen Leistungen als Sarastro, Bertram, Orowist, Kaspar, Rocco, Marcell und Osmin.

Mit seiner Kunstvollendung ging Hand in Hand seine Vielseitigkeit. Wie als Opern-, so bot er auch als Konzert- und Oratoriensänger stets Vorzügliches, ja, die Schönheit, Reinheit und der Glanz seines Basses kamen im Konzertsaal und in der Kirche noch zu besserer Geltung als auf der Bühne, indem seine glockenreine Intonation, seine entzückende Kantilene und seine musterhafte Aussprache hier wahre Triumphe feierten. Er war der Typus eines von seiner Aufgabe begeisterten, mit Natur- und Kunstmitteln verschwenderisch ausgestatteten Oratoriensängers. Seinem Vortrage wohnte jene erhabene Einfachheit, jene ruhige und doch dabei die Gemütsaffekte nicht verleugnende Beherrschung des musikalischen Ausdrucks, aber auch jene weihevolle Inspiration inne, wie sie stets auf den höchsten Stufen des Oratoriengesanges miteinander wetteifern. Einen besonders tiefen Eindruck brachte er durch den Vortrag des Schubertschen „Wanderer“ hervor.

Dieser vielseitige Mann begnügte sich jedoch mit dem Lorbeer allein nicht, der ihm als reproduzierendem Künstler

in so reichem Maße zu Füßen gelegt wurde, sondern tat sich auch als Komponist hervor. Seine Lieder und Arien, die sich durch charakteristische Frische, Melodienreichtum und edlen Geschmack auszeichneten, waren lange beliebte Vortragsstücke; besonders hervorzuheben sind: „An Emma“ d moll, für Bariton, „Mollys Abendlied“ für Sopran und „Der Gast“ d moll, für Baß.

Um das Künstlerbild Staudigls zu vervollkommnen, sei noch hervorgehoben, daß er überdies ein ausgezeichneter Orgel- und Klaviervirtuose war, trefflich zeichnete, malte und radierte; als die Daguerreotypie in Paris erfunden wurde, machte er sich diese Kunst sehr bald zu eigen und lieferte recht gelungene Lichtbilder. Man sollte nun glauben, daß diese Tätigkeiten hinlänglich ausgereicht hätten, um den Lebensberuf eines Menschen auszufüllen, aber Joseph Staudigl fand noch immer Muße, sich auch mit andern Disziplinen zu befassen. So widmete er sich mit Eifer und Leidenschaft dem Studium der Homöopathie, ja er suchte sogar unter guten Bekannten diese Heilkunst auszuüben; er verfertigte Medikamente nach den betreffenden Lehrbüchern — zum Glück richtete er keinen Schaden an —, aber selbst die bittersten Pillen verstand er dadurch zu verzuckern, daß er ihre Güte und Wirksamkeit mit dem vollen Zauber seines Basses anzupreisen wußte.

Joseph Staudigls Vater war k. k. Revierjäger in Wöllersdorf und für diesen Beruf war auch er anfangs bestimmt. Die Schwächlichkeit seines Körpers änderte den Plan seines Vaters, und die inzwischen sich entwickelnde Sopranstimme des Knaben gab Anlaß, ihn nach Wiener Neustadt aufs Gymnasium zu schicken, das er mit gutem Erfolge absolvierte und dabei dem Kirchengesang fleißig oblag. Eine besondere Vorliebe zeigte er für freies Handzeichnen, worin er gute Fortschritte machte. Nachdem er in Krems die philosophischen Kollegien gehört hatte, trat er auf Zureden seiner Kollegen in das Benediktinerstift zu Melk als Novize ein, wo er in dem musikliebenden Prälaten einen Protektor fand. Ungeachtet dessen trat er doch bald wieder aus dem Orden und wandte sich nach Wien mit dem Vorsatz, Chirurgie zu studieren. Weniger aus Neigung, als vielmehr um seine finanzielle Lage zu verbessern, suchte er beim Chor des Josephstädter Theaters anzukommen, was ihm jedoch nicht gelang. Glücklicher war er im Kärntnertor-Theater, das ihn unter das neuorganisierte Chorpersonal aufnahm. Längere Zeit blieb er in dieser untergeordneten Stellung, ohne daß er Veranlassung gegeben hätte, in ihm den Keim eines so bedeutenden Talentes zu vermuten. Wie so manchen anderen, später berühmt gewordenen Künstler, so brachte auch ihn der glückliche Zufall — die Erkrankung des Sängers Siebert, des Pietro in der „Stummen von Portici“, für den er als Stellvertreter am 17. Oktober 1830 eintrat — an die Fürsprache der öffentlichen Anerkennung. Der schüchterne Versuch war von einem günstigen Erfolge begleitet und von diesem Moment an trat der Wendepunkt seines Schicksals ein. Man war überrascht von den musikalischen Kenntnissen und der herrlichen Stimme des Debütanten und legte ihm noch am selben Abend einen auf 5 Jahre lautenden neuen Kontrakt ohne Chorverpflichtung vor. Nun nahm sich auch der berühmte Gesangslehrer Cicimarra des jungen Sängers an und bald folgten andere größere Partien, wie: Sarastro, Leporello, Toas (Iphigenie) usw. 1831 erhielt er zugleich das Dekret als Hofkapellensänger und hatte damit Gelegenheit, seine glänzenden Vorzüge auch als Kirchen- bezw. Oratoriensänger zu bekunden. Zwei Jahre drauf wurde er unter den vorteilhaftesten Bedingungen neuerdings für das Hof-Operntheater verpflichtet. Er stieg in der Liebe und Gunst des Wiener Publikums und gehörte bald zu den festesten Stützen der Wiener Kunstanstalt. Franz von Holbein, Direktor der Hofoper, schlug den Künstler, der zugleich die Funktionen eines Oberregisseurs ausübte, für die eigens für ihn zu schaffende Stelle eines Vizedirektors vor, doch wurde dieser Vorschlag aus Gründen administrativer Natur vom Oberstkämmereramt abgelehnt, was den Künstler, der trotz seiner Bescheidenheit seines Wertes sich sehr wohl bewußt war, äußerst kränkte, so daß er die Regie niederlegte.

Mehr als ein Vierteljahrhundert wirkte Joseph Staudigl an der Wiener Hofoper und trug nicht unwesentlich zu deren Weltruhm bei. Von der österreichischen Hauptstadt unternahm er Konzertreisen nach allen Weltgegenden und erregte überall durch seinen Baß und seine Sangeskunst Furore. 1841 riß er auch die Engländer, als er zum erstenmal in London gastierte, zur Begeisterung hin und mußte vier Jahre hintereinander in London und anderen englischen Städten seine Stimme erklingen lassen. Noch nie hatte bis dahin weder auf der Bühne noch im Konzertsaal ein deutscher Sänger solche Erfolge erzielt. Ein wahrhaft frenetischer Jubel begrüßte ihn 1843, als er zum erstenmal in englischer Sprache sang.

Anfangs der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts hatte allerdings schon sein herrlicher und wunderbar ergreifender Baß an Kraft und Ausdruck eingebüßt, aber Staudigl verstand durch seine Gesangsfertigkeit und Vollendung den stimmlichen Niedergang noch zu verschleiern. In weiser Selbsterkenntnis schied er jedoch 1854 aus dem Verband des Hofoperntheaters; die letzte Rolle, in der er am 18. Februar 1854 auftrat, war die des „Ruben“ im „Verlorenen Sohn“. Doch war er noch in der Hofkapelle tätig und entzückte als Oratorien- und Liedersänger nach wie vor das Wiener Publikum. Zum letzten Male sollten seine Verehrer seine Meisterschaft am Palmsonntag 1856 in der „Schöpfung“ von Haydn bewundern; den Abschluß seiner künstlerischen Laufbahn bildete ein Gastspiel am Brünner Stadttheater am 15. April 1856.

Schon damals begannen seine geistigen Fähigkeiten in besorgniserregender Weise zu schwinden, und die einst so strahlende Sonne am Himmel der Gesangeskunst wurde immer mehr von den düsteren Schatten des Wahnsinns umdunkelt. Bald nach seinem Brünner Gastspiel kam die Krankheit zum vollen Ausbruch. Die Trübung seiner Stimme schien das Unglück herbeigeführt zu haben; bei dem Mozart-Fest in Salzburg detonierte er bereits und sein Gedächtnis verließ ihn.

Er mußte in die Irrenanstalt von Michel-Beuerngrund überführt werden, wo er volle fünf Jahre zubrachte; körperlich und geistig dahinsiechend starb er, wie schon erwähnt, am 28. März 1861. Sein Schwanenlied sang er im Irrenhause vor einem kleinen Kreis von Zuhörern bei Gelegenheit eines Besuchs, den ihm mehrere berühmte Kollegen: Ander, Beck, Rosa Csillag u. a. in seinem traurigen Asyl machten. Er versuchte, den „Wanderer“ zu singen, doch konnte er das Lied nicht vollenden; tiefe Wehmut ergriff ihn und helle Tränen rollten ihm über die Wangen. Auch bei seiner Zuhörerschaft blieb kein Auge trocken. Tief erschüttert verließ man den armen, geistig umnachteten Sänger. Es war sein letztes Lied!

Seine Söhne, unter ihnen der gleichnamige Joseph Staudigl, gleich dem Vater später ein ausgezeichneter Bühnen- und Konzertsänger, umstanden sein Sterbebett. Die Beteiligung an der Begräbnisfeier des Lieblings des Wiener Publikums war eine großartige. Alles was nur zur Kunst gehörte, war erschienen, um dem verblichenen Meister die letzte Ehre zu erweisen. Die ersten Sänger des Hofoperntheaters trugen den Sarg und ihr Gesang in der Kirche war von wahrhaft erschütternder Wirkung. Besonders imposant erklang die schöne Baßstimme des Dr. Schmidt.

Wenn auch wahrscheinlich die geistige Umnachtung Joseph Staudigls auf erbliche Belastung und künstlerische Ueberanstrengung zurückzuführen ist, so hat er auch selbst augenscheinlich dazu beigetragen, daß schließlich die tragische Katastrophe eintreten mußte. Wie ich schon hervorgehoben habe, zählte er zu den gefeiertsten und genialsten deutschen Sängern seiner Zeit; er kannte keine größere Lust als singen und wieder singen und mit dem mächtigen und doch so weichen Klange seines markigen Basses und der strengen, aller Affekte freien Durchbildung seiner Stimme war er stets des Erfolges sicher. Leider hatte er einen Fehler, der sich mit den Jahren immer mehr steigerte: er liebte es, mit seiner so biegsamen und modulationsfähigen Stimme zu experimentieren und die abenteuerlichsten Sachen zu machen. Seine Verehrer bemerkten nicht ohne Besorgnis, daß er das Organ ohne zureichenden Grund in die Höhe trieb

und mit seinem tiefen Baß die höchsten Bariton-Partien mit besonderer Vorliebe aussuchte. Die verhängnisvollen Folgen konnten natürlich nicht ausbleiben; ob er mit diesem Hinauftreiben seine Stimme ruinierte oder ob er die hohen Töne nur deshalb aufsuchte, weil er schon eine Abnahme des Klanges in den mittleren und tiefen Registern fühlte, genug, es trat, wie gesagt, in den 50er Jahren ein sichtlicher Verfall seiner Stimmmittel ein, und das Publikum, das ihn früher auf den Händen getragen, wurde kühl und kühler, weil der Künstler nicht mehr die gewohnte Kraft und Frische des Organs bieten konnte. Da er aber durch rauschende Huldigungen verwöhnt war, verletzte ihn diese Kälte auf das tiefste. Er glaubte, die Wiener seien gegen ihn eingenommen, gab sein dortiges Engagement auf und gastierte nur noch im Auslande; doch mußte er bald merken, daß auch dort sein Stern vollständig im Verbleichen war, er gefiel nicht mehr und kehrte nun, Verzweiflung im Herzen, nach Wien zurück. Viele Demütigungen und andere Ursachen beschleunigten den Ausbruch der furchtbaren geistigen Krankheit. — —

Eine Kolossalstatue des Künstlers auf granitenem Piedestal, die stützend von vier Engeln umgeben ist, steht in Wien (ausgeführt von dem Bildhauer Pilz). Ein die Gestalt umhüllender Mantel mit schönem Faltenwurf beseitigt den sonst in der Plastik störenden Eindruck der modernen Kleidung; das Piedestal erhielt als Schmuck einen Kranz aus Lorbeer und Efeuzweigen und unter diesem die Inschrift: „Staudigl 1861".

Berlin. **Dr. A. Kohut.**

Kamillo Horn: Symphonie in fmoll.

(Das Porträt des Komponisten siehe S. 358.)

Vor zwei Jahren etwa hat sich in Wien nach bewährtem Muster ein Bund gegründet, der die Aufgabe übernahm, einen Tonkünstler zu fördern, dessen unzweifelhaftem Talent bisher unsere Konzertvereinigungen und Verleger mit einer Art „passiver Resistenz" begegneten. Führte man hier und da einen seiner Chöre auf oder sang eine vorurteilslose Kehle ein Lied von ihm in der Oeffentlichkeit, so witterte man schon dahinter irgend eine Gefälligkeit für den Komponisten, der als Musikreferent eines ziemlich verbreiteten Blattes doch eine gewisse Rücksichtnahme beanspruche. Seine Herren Kollegen von der kritischen Feder waren um so zurückhaltender, als sie meinten, doch nicht das Lob eines der Ihrigen singen zu dürfen, und schrieben lieber gar nicht über ihn. So kam es, daß der arme Kamillo Horn die Mitte der Vierziger erreichte, ohne eine seinem Talent und seinem Schaffensdrang entsprechende Stellung und Anerkennung zu erlangen. Da nahmen sich einige tatkräftige Freunde seiner an und wenige Wochen schon nach der Gründung zählte der „Kamillo Horn-Bund" über 300 Mitglieder. Seine erste Tat war das große Konzert am 10. November 1905, das die vielseitige Begabung des Tondichters zeigte, dessen hervorragendste Nummer aber die fmoll-Symphonie bildete. Aus dem stürmischen Beifall klang deutlich die Verwunderung heraus, daß man ein so schönes Werk erst auf dem Weg einer Vereinsunternehmung in Wien kennen lernen sollte, während Teplitz, Graz, München, Prag und Reichenberg längst (die beiden letztgenannten wiederholt) die Symphonie zur Aufführung brachten. Da mußte „etwas faul sein im Staate Dänemark". Lassen wir uns aber den Erfolg nicht vergällen! Diese Zeilen sind einer kleinen Einführung in das Werk, das uns im Manuskript vorliegt, gewidmet und wir beginnen deshalb ohne weitere Umschweife.

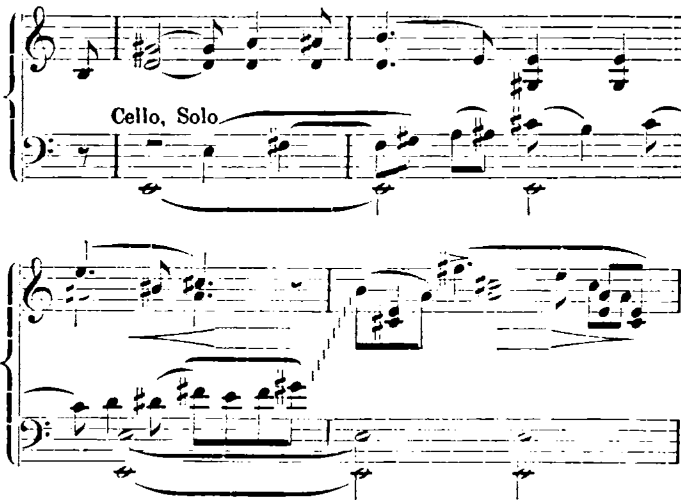
Die fmoll-Symphonie von Kamillo Horn erfordert das große Orchester der modernen Symphonie. — Der erste Satz („frisch bewegt, doch nicht zu rasch") beginnt mit einem Tremolo der Bässe und Celli, worauf nach zwei Takten die Hörner das Hauptthema anstimmen. Diesem gesellt sich — wieder zwei Takte später — ein besonderes Thema in den Geigen hinzu, das ebenso wie das erstere seine selbständige Verarbeitung findet. Die ersten Takte entwickeln sich folgendermaßen:





Der weitere Verlauf führt zu einem Cello-Solo, dessen melodische Führung und schwungvolle Steigerung sehr anmutet.





Nun hebt ein Seitensatz an, ein lieblicher Zwiegesang zwischen Klarinette und Cello.

Klarinette

pp

Cello



Dies wäre so ziemlich das Hauptmaterial des ersten Satzes. Wie kunstvoll es verarbeitet ist, wie die Themen — gebeugt, umgekehrt, vergrößert, verkleinert — miteinander in Beziehung treten, welche bedeutsame Rolle einzelne Motive und Motivteilchen zu spielen berufen sind, wie ausdrucksvoll die Kantilene, frei von aller Originalitätshascherei, immer geschmackvoll und edel erklingt: das kann freilich nur bei wiederholtem Hören oder beim Studium der Partitur ganz erfaßt werden.

Der zweite Satz, ein lebhaftes Scherzo, bringt zwei Themen zur Durchführung. Gegen den Schluß zu vereinigen sich die beiden im doppelten Kontrapunkt in der Oktav etwa folgendermaßen:



Das Trio beginnt mit einem überaus zarten Wechselgesang zwischen Streichern und Bläsern,



der sich nach einem bewegten Mittelsatz im 6/8- und 9/8-Takt einigermaßen verändert wiederholt.

Das prickelnde Scherzo macht dann mit einer hübschen Coda den Abschluß.

Der dritte Satz zeigt den Komponisten als würdigen Schüler seines Meisters Bruckner. Das Adagio („Sehr ausdrucksvoll") beginnt voll sehnsüchtiger Schwermut:



Die Melodie spinnt sich weit aus, wird dann lebhafter und mündet in einen scharf rhythmisierten Seitensatz, der auch durch mehrere kontrapunktische Kunststücke interessiert. Ein liedförmiger Mittelsatz vereinigt sich später mit dem Hauptthema und leitet so den erhabenen Schluß ein, dessen Ausklingen einer schmerzlichen Resignation gleicht.

Der vierte Satz, ein schwungvolles Finale, verarbeitet der Hauptsache nach drei Themen, von denen wir nur das zweite, den schönen Seitensatz mit dem Fagottsolo, hier andeuten wollen:



In allem muß man die meisterhafte Durchführung in ihrer Ungezwungenheit bewundern. Trotz aller Kunst der Mache klingt der Tonsatz immer natürlich, ohne allen Genialitätsschwindel und sensationssüchtigen Humbug. Das ehrliche Werk fesselt den unverdorbenen Musikfreund von der ersten bis zur letzten Note.

Daß wir in Vorstehendem keine eingehende Analyse geben wollten, werden die geehrten Leser gleich erkannt haben. Sollten diese Zeilen aber in manchem die Erinnerung an eine genußreiche Stunde wachgerufen und in anderen das Verlangen nach einer Bekanntschaft mit dem schönen symphonischen Werke geweckt haben, so wäre ihre Aufgabe erfüllt.

Joh. N. Kerschagl.

Unsere Künstler.

Paul Blumenthal — Helene Nowak.

Wir bringen heute die biographische Skizze eines Musikers, der unsern Lesern kein Unbekannter mehr ist: Paul Blumenthal hat außer dem Klavierstück „Zigeuner" (siehe die heutige Musikbeilage) in der „Neuen Musik-Zeitung" kürzlich erst die „Waldkapelle" veröffentlicht, sodann die schöne „Kanzonette" für Klavier in Nr. 1 des 27. Jahrgangs, die auch in der Bearbeitung für Geige und Klavier erschienen ist (Nr. 23 desselben Jahrgangs). Einige Volksliederbearbeitungen werden folgen. Als Schriftsteller ist Blumenthal mit einer auf eigenen Forschungen beruhenden Studie: „Der Kantor Bartholomäus Gesius, ein Vorläufer Bachs" in Nr. 20 und 21 des 26. Jahrgangs hervorgetreten. — Wie so mancher bedeutende oder verdienstvolle Musiker ist auch Blumenthal aus dem Lehrerstand hervorgegangen. Wenn wir uns mit dem musikalischen Lehrgange und seiner späteren Amtstätigkeit etwas ausführlicher befassen, so möge dies gleichzeitig eine kurze Antwort auf die Anfragen sein, die aus Lehrerkreisen in bezug auf das musikalische Studium, die Aussichten für einen musikalischen Lebensberuf usw. an uns gelangen. Die „Neue Musik-Zeitung" hat außerdem die Absicht, Herrn Professor Blumenthal um einen Artikel anzugehen, der sich mit der wichtigen Frage des Musikerberufs speziell nach der hier gedachten Richtung hin eingehender beschäftigt.

Paul Blumenthal ist am 13. August 1843 zu Steinau a. Oder in Schlesien geboren. Nach dem frühzeitigen Verlust des Vaters wurde der Knabe auferzogen im Hause des Großvaters, eines alten Freiheitskriegers, der ihm den ersten Violinunterricht erteilte. Von der mit schöner Stimme begabten und auf der damals sehr beliebten Gitarre bewanderten Mutter erhielt er weiteren Antrieb zur Kunst. Die ersten Kompositionsversuche wurden auf einem ausgedienten, in dem Bodenraum des Hauses untergebrachten Klavier angestellt, das auch zu Uebungen fleißig herhalten mußte; dagegen konnte sich der angehende Musensohn mit dem invaliden Fagott, das dem vierbeinigen Marterkasten Gesellschaft leistete, niemals recht befreunden und lief stets davon, wenn der Großvater seine, allerdings wohl sehr zweifelhaft

klingenden Solostücke darauf zu blasen begann. Bei den Kirchenmusiken als Sopranist und späterhin auch als Geiger mitwirkend, war Blumenthal inzwischen auf der Orgel heimisch geworden, so daß er bereits im Alter von 13 Jahren den Kantor selbständig vertreten konnte. Auf Wunsch des wohlwollenden Ortspfarrers (von Piskorsine), der ein besonderes Interesse für den geistig regen Knaben zeigte und ihn mehrere Jahre fremdsprachlich unterrichtete, sollte er Geistlicher werden. Jedoch scheiterte der Plan an der Mittellosigkeit des Großvaters, der den Enkelsohn für den Lehrerberuf bestimmte. Die Vorbereitungszeit hierfür verlebte Blumenthal in Wohlau und dann in Winzig, einer den Namen mit Recht führenden Stadt, wo der damals hochgeschätzte Organist Sagawe sein Musiklehrer wurde. In dieser Zeit verfiel der heranreifende Jüngling auf die kühne Idee, sich als Dichterkomponist hervorzutun; er schrieb ein Schauerdrama mit Musikeinlagen, „Das Vehmgericht" betitelt, und inszenierte es in der Wohnung einer befreundeten Familie, leider ohne hohe obrigkeitliche Bewilligung d. h. ohne Vorwissen des kunstfeindlichen Hausherrn, der — plötzlich dazu kommend — mitten in der Aktion den Autor wie die Darsteller auf wenig glimpfliche Art zum improvisierten Musentempel hinaustrieb. Infolge so bitterer Erfahrungen hat Blumenthal seit diesem Unglückstage die Versuche, den Pegasus zu dergleichen Zwecken wieder zu besteigen, aufgegeben.

Gründlich vorgebildet, wurde er 1860 in das Lehrerseminar seiner Vaterstadt aufgenommen; hier genoß er den Unterricht des hochverdienten Musikdirektors E. Richter und bezog nach einer 6jährigen Tätigkeit als Lehrer in Steinau das Königl. akademische Institut für Kirchenmusik zu Berlin, und ein Jahr darauf die dortige Königl. Akademie der Künste. Seinen Unterhalt mußte sich der junge Musiker fast ausschließlich durch Privatunterricht erwerben. Der glückliche Fortgang seiner Studien verschaffte ihm die Auszeichnung, zeitweilig als Hilfslehrer am Institut verwendet zu werden. 1870 zum Organisten an St. Marien und St. Nikolai zu Frankfurt a. O. berufen, amtierte Blumenthal 29 Jahre in dieser Stelle als Nachfolger der Professoren G. Vierling und Ad. Fischer. Hier entstanden die ersten Kompositionen, wie der doppelchörige a cappella-Psalm 130, die C dur-Symphonie und die g moll-Messe. An weiterer Anregung für seine Kunst, wozu u. a. der mit staatlichen Mitteln ausgeführte Besuch der Wiener Weltausstellung 1873, der Verkehr mit dem öfters hier weilenden russischen Staatsrat, Klaviervirtuosen Ad. Henselt, und die mit musikalischen Interessen verknüpften Reisen nach Lübeck, Kopenhagen, Breslau usw. gehören, hat es nicht gefehlt. Nahezu 30 Jahre lang veranstaltete Blumenthal zu wohltätigen Zwecken geistliche Musikaufführungen, in denen er als Orgelspieler namentlich viele der größeren Seb. Bachschen Orgelwerke, sämtliche Mendelssohnsche Orgelsonaten 2c.



Paul Blumenthal.

(Phot. Paul Krabo, Frankfurt a. O.)

zu Gehör brachte. Ferner dirigierte er auch den „Philharmonischen Verein" und übernahm zugleich die Leitung der „Aelteren Liedertafel", die 1815 als die erste in der Mark nach dem Muster der Berliner Zelterschen Liedertafel gegründet worden war. 1876 erhielt er den Titel Königl. Musikdirektor. Seit 1878 prüft er im Auftrage der Regierung die musikalischen Leistungen der Lehrer im Schulgesangunterricht wie im Kirchendienst, amtiert außerdem als Orgelrevisor und Mitglied der Kgl. Kommission bei den Prüfungen am Lehrerinnen-



Helene Nowak.

seminar, an dem er bereits seit 1871 unterrichtet. Im Jahre 1899 erfolgte seine Ernennung zum Kantor an St. Marien und städtischen Gesanglehrer am Ort seiner bisherigen Wirksamkeit, zugleich wurde er Gesanglehrer am Gymnasium. Da jetzt die Lehrtätigkeit seine Zeit vollauf beansprucht, mußte er dem Konzertieren Valet sagen und hat nur die Leitung der „Aelteren Liedertafel" beibehalten; dieser, nicht ausschließlich künstlerische Zwecke verfolgende Verein ist für Blumenthal eine Stätte der Erholung nach getaner Arbeit. Daneben wird aber fleißig weiter komponiert, in den letzten Jahren besonders auf dem Gebiete der geistlichen Musik. In stattlicher Zahl erschienen Motetten für gemischten Chor, die weite Verbreitung gefunden haben, so z. B. werden manche in den nordamerikanischen evangelischen Gemeinden mit Vorliebe gesungen; die Motetten für Männerchor werden in den Garnisongottesdiensten von den Militär-Kirchenchören an Fest- und Gedenktagen zu Gehör gebracht. Die genannten Vokalwerke, wie auch Psalmen und Festkantaten, ferner weltliche Chöre und Lieder, Orgel- und Klavierkompositionen, Sonaten und Studienwerke für diese Instrumente sind ediert bei Bratfisch in Frankfurt a. O., Siegel in Leipzig, Kahnt, Otto Junne ebendaselbst, Simon in Berlin, Beyer in Langensalza usw. Unter den einstimmigen Tonwerken mit Begleitung ist der vielgesungene 13. Psalm zu nennen; von den weltlichen Gesängen wurden schnell bekannt die zu Texten von E. von Wildenbruch, mit dem Blumenthal in langjährigem freundschaftlichen Verkehr stand, geschriebenen Chöre und Lieder, wie z. B. der „Trinkspruch" und „In der Mondesnacht". Von Orchesterkompositionen seien vornehmlich erwähnt die öfters aufgeführte C dur-Symphonie und die Musik zu Wildenbruchs Trauerspiel „Die Karolinger", die der Komponist für die Orchesterbesetzung des Wiener Hofburgtheaters besonders zu arrangieren beauftragt wurde. Die Anzahl der herausgegebenen Tonwerke Blumenthals ist bis jetzt auf 110 Opusnummern angewachsen. Schriftstellerisch beschäftigt ist der Genannte als Mitarbeiter verschiedener Fachzeitungen. Gedacht sei auch seiner Tätigkeit als Rezensent über Konzerte und Oper. Blumenthals Ernennung zum Kgl. Professor erfolgte im Jahre 1905. Möge dem rastlos tätigen Künstler, der trotz aller seinen Verdiensten gezollten Anerkennung sich einen bescheidenen Sinn bewahrt hat, noch manches Jahr segensreichen Schaffens beschieden sein.

Prof. Dr. **Hänicke** (Frankfurt a. O.).

* * *

Unter den jüngeren Sopranistinnen der Gegenwart erfreut sich der Name Helene Nowak, da wo er bisher bekannt geworden ist, eines guten Klanges, wie er den schönen natürlichen Gaben und dem echt musikalischen Geiste der Künstlerin entspricht. Sie entstammt dem liederreichen Thüringen, erblickte in Sondershausen als Tochter eines Oberlehrers das Licht der Welt, und fiel bereits als Kind durch ihre musikalische Begabung auf. Bei kleineren Aufführungen wirkte sie frühzeitig mit, und die ganze Sehnsucht des lebhaften jungen

Mädchens war es später, die Bühnenlaufbahn einzuschlagen. Allerdings wollten die gestrengen Eltern zunächst nichts davon wissen, sondern bestimmten die Tochter zum Lehrerinnenberufe; aber die Liebe zur Kunst siegte — heimlich ließ sie ihre Stimme bei dem Kammersänger Günzburger, damals Gesanglehrer am Sondershäuser Konservatorium (jetzt in München), prüfen, und setzte es durch dessen Rücksprache durch, sich weiter bei ihm ausbilden zu lassen. Mit 18 Jahren debütierte sie mit glänzendem Erfolg in ihrer Vaterstadt als Aennchen; ihre Verheiratung mit dem bekannten Musiker Dr. Hermann Nowak machte aber ihrer Bühnenlaufbahn ein Ende und ließ sie zum Konzertgesang übergehen. In einer Reihe größerer Musikstädte ist die Künstlerin bereits mit hübschen Erfolgen aufgetreten, so in Darmstadt, Mainz, Leipzig, Magdeburg, Hannover, Straßburg, Gotha usw. Ueberall lobte man ihren hellen, klaren Sopran, der besonders dem Genre des Zierlichen, Lieblichen, Neckischen zustatten kommt, und der durch Reinheit und Wohllaut die Hörer für sich einnimmt. Der pathetische tragische Stil liegt ihr weniger, wie sich namentlich bei einem Berliner Auftreten herausstellte; auch macht sich die ursprüngliche Bühnenausbildung beim Konzertgesang in manchen Zügen doch noch geltend: die eigentliche Domäne der Sängerin, in der ihre Vorzüge am besten zutage träten, wäre sicherlich das Theater, das fröhliche Soubrettenfach. Jedoch unterliegt es bei dem schönen Material, der guten Technik, der natürlichen Lebhaftigkeit des Vortrags und dem Fleiße der Sängerin keinem Zweifel, daß sie sich auch in das Konzertmäßige, namentlich auf dem Gebiet des leichter stilisierten Liedes und der Oratorienpartien heiteren Charakters (Haydn, Mozart usw.), immer mehr hineinsingen und ihren bisherigen Erfolgen darin noch weitere, gereiftere hinzufügen wird. Wo es sich um Aufgaben handelt, die keine „schwere", seriöse Stimme erfordern, wo man eine frohe und lichte Wiedergabe entsprechender Tonstücke wünscht, wird man in Helene Nowak eine gern vernommene und wirkungsvolle Vertreterin besitzen! **Dr. Altmann** (Straßburg).

„Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin."*

Hei, was für ein pikantes Titelchen! Man ahnt etwas von flatterhaften Küssen, flüchtigen Umarmungen, neckischen Gebärden einer kurzlebigen Liaison. Daniel Spitzer, der Verfasser der bekannten „Wiener Spaziergänge", hatte diese Briefe, in deren Besitz er auf geheimnisvolle Weise gekommen zu sein schien, in der „Neuen Freien Presse" zu einer Zeit veröffentlicht, da die Kommandanten der Wiener Kritik mit Eduard Hanslick als Bataillonstrompeter immer zur Attacke gegen den Bayreuther Meister bereit waren. Es ist möglich, daß diese Briefe und die Bemerkungen Spitzers hierzu im Jahre 1877 mit Interesse gelesen wurden. Aber die Zeiten ändern sich und wenn heute Wagnersche Briefe naturgemäß unsere besondere Aufmerksamkeit erregen, zumal eine umfassende Sammlung von Briefen des Meisters noch aussteht, stehen wir veralteten Spitzer-Witzen, die ein flüchtiger Tag seiner Zeit gebar, schon ziemlich teilnahmslos gegenüber. Die Entdeckung Amerikas war ja auch einmal, journalistisch gesprochen, sensationell, heute ist sie's nicht mehr. Alle diese Bedenken haben einen offenbar sehr buchversessenen, glücklicherweise anonymen Urheber nicht abgehalten, die Briefe Wagners samt den Spitzerschen Glossen nochmal, und zwar in Briefform, herauszugeben. Damit aber auch seine eigene Feder nicht untätig bleibe, hat er eine überflüssige Vorrede und einige unrichtige Bemerkungen hinzugetan. Die auf der ersten Seite fettgedruckte Versicherung, daß von dem unnötigen Buche 100 (!) Exemplare auf Büttenpapier in „feinem Leder" gebunden aufgelegt werden, könnte höchstens einen Buchbinder reizen. Eine literarische Geschmacklosigkeit wird durch „feines Leder" nicht schmackvoller.

Wenn man jetzt die Briefe durchblättert, muß man sich wundern, daß ihre Veröffentlichung überhaupt je Aufsehen erregen konnte. Ihr Inhalt ist der nüchternste, den man sich denken kann. Es sind einfache Geschäftsbriefe, Bestellungen auf Atlas-Schlafröcke, Hosen, Westen, Hemden, Arrangements für Zimmerausschmückung, Liquidierungen von eingesandten Rechnungen u. dergl., keine sanfte Erinnerung an verlebte verliebte Schäferstunden, keine leise Spur von verflossener Herzensromantik. Nur der Titel des Büchelchens ist pikant. Er weckt Assoziationen, die der Inhalt sofort Lügen straft. Wir wissen und begreifen, daß Wagner Luxus brauchte, begreifen es, wenn er selbst zu Frau Wille sagte: „Ich bin anders organisiert, habe reizbare Nerven — Schönheit, Glanz und Licht muß ich haben! . . . Ich kann nicht leben auf einer elenden Organistenstelle wie Ihr Meister Bach." (Glasenapp 3. Aufl. II/2 S. 452.) Wir wundern uns nur und lächeln, daß Spitzer über all das die Hände über den Kopf zusammenschlägt. Das Luxusbedürfnis ist wirklich das Einzige, was Spitzer Wagner bei Erörterung seiner Briefe zum Vorwurfe machen kann und macht. Spitzer hat dagegen auch in seiner Novelle „Verliebte Wagnerianer" unter Benützung der Briefe losgezogen. Sonst ist ihr Inhalt wirklich fast indifferent. Kurze Bemerkungen huschen manchmal vorüber über Personen und Tatsachen, die für Wagners Biographie von Bedeutung sind. Sämtliche Briefe sind an ein Fräulein Berta gerichtet, dessen Familienname bis vor kurzem als gänzlich unbekannt, ja für das mit gutem Grunde die Todesvermutung galt.

Ein Zufall brachte die Wahrheit an den Tag und dem Wiener Musikschriftsteller Ludwig Karpath ist es zu danken, daß er diesen Zufall zur Aufhellung manches über diese Affäre schwebenden Geheimnisses und zur Klärung mancher Irrtümer auszunützen verstand. Es ist ihm gelungen, von dem scheinbar rätselhaften Fräulein Berta, das gegenwärtig noch in Wien lebt, in Gesprächen vieles Interessante aus dem Leben Wagners zu erfahren, er hat aber auch anderen in Betracht kommenden Fragen nachgeforscht und hiermit den schleierhaften Vorhang, der über die ganze Angelegenheit sich webte, weggezogen.* Die Adressatin der Briefe ist ein Fräulein Berta Goldwag. Für eine künftige umfassende Briefsammlung Wagners ist die Auflösung des Anonyms „Berta" von Wichtigkeit. Wagner trat mit ihr bei seinem Aufenthalte in Wien nicht lange vor seiner Uebersiedlung nach Penzing in geschäftliche Beziehung. Sie half ihm auch sein Penzinger Logis einrichten, hiernach seine Münchner Wohnung in der Briennerstraße, endlich seine Zimmer in Triebschen. Berta Goldwag besaß also eine ziemlich umfassende Sammlung von Briefen Wagners. Diese Briefe wurden ihr von einem unbekannten Täter entwendet, einige davon von einem Winkelautographenhändler namens Kafka Daniel Spitzer zum Kaufe angeboten. Die schriftliche Behauptung Spitzers, er habe sie in einem Kataloge eines Autographenhändlers angekündigt gefunden und sodann käuflich erworben, ist also unwahr. Spitzer verkaufte die Briefe wieder an den Großindustriellen Faber, der fünfzehn davon Johannes Brahms schenkte. Dies die Geschichte der Briefe. Stellt sich also die Neuauflage der Spitzerschen Feuilletons in Buchform als ein sehr unerwünschter Mißbrauch der Buchdruckerkunst dar, wir verdanken ihr bezw. den Bemühungen Karpaths doch die schließliche Aufhellung der mysteriösen Affäre. So hat jedes Uebel sein Gutes. Manches Phantastische schmilzt unter der Sonne der Wahrheit zu einer recht hausbackenen Realität zusammen, manches Fabelhafte erscheint als lächelnde Münchhausiade, mancher Mythos als nüchterne Kaffeehausinspiration. Wir danken es der Broschüre Karpaths, daß in einen, wenn auch kleineren Raum, endlich das Licht der Wahrheit gebracht wird. **Dr. Ferd. Scherber** (Wien).

Riquet mit dem Schopf.

Märchenspiel in drei Akten von Hans Sommer.

(Uraufführung am 14. April im Hoftheater zu Braunschweig.)

Der Titel der neuesten Oper von Hans Sommer, die am 14. April im Hoftheater zum erstenmal über die Szene ging, klingt im Original („Riquet à la houppe") besser als in der Uebersetzung; statt „Riquet mit dem Schopf" konnte der Textbearbeiter E. König (Berlin) ein neues Wort bilden und dem „gestiefelten Kater" entsprechend der geschopfte Riquet übersetzen. Trotz seines Alters — „Histoires ou contes du temps passé" von Ch. Perrault, erschienen 1697 — überschritt der Held nicht wie „Däumling", „Ritter Blaubart" u. a. bis jetzt unsre Grenze. Dieser Umstand steht der Verbreitung der Oper hindernd im Wege, denn ein bekanntes Märchen zwingt den Hörer sofort in seinen Bann, beeinflußt ihn günstig und gewinnt ihn schon halb. Die beiden Hauptpersonen berühren durch ihre rein menschlichen Seiten angenehm, der kluge Titelheld ist häßlich, mit einem Schopf geboren, und einer gleichaltrigen schönen Prinzessin fehlt es an Verstand. Beide sind unglücklich, finden und teilen sich kraft der von einer gütigen Fee verliehenen Gabe von ihren Vorzügen gegenseitig mit, gleichen die Mängel also aus, werden ein glückliches Paar und leben, wie die Brüder Grimm gewöhnlich ihre ähnlichen Erzählungen schließen, heute noch — wenn sie nicht gestorben sind. Das erreichte Ziel ist beiden sicher zu gönnen, nach unseren ethischen Begriffen mußte es aber als Frucht sittlichen Strebens, nicht als Geschenk einer überirdischen Macht erscheinen. In den Märchen gilt aber Logik, psychologische und dramatische Entwicklung nichts, die Phantasie alles. Durch die Klagen über die beiderseitigen Mängel entsteht eine gewisse Gleichheit und Verwandtschaft, aus der die Musik, die starke Gegensätze braucht, wenig Vorteile ziehen kann. Auch die Regierung Ludwigs XIV. eignet sich schlecht als kulturhistorischer Hintergrund für Märchenprinzen; denn die vielen Nebenpersonen, die Verhältnisse, das Milieu — wie wir Deutsche heute so

---

* Briefe Richard Wagners an eine Putzmacherin, veröffentlicht von Daniel Spitzer. Unverkürzte Ausgabe. Wien, Konegen. 1906.

* Zu den Briefen Richard Wagners an eine Putzmacherin. Unterredungen mit der Putzmacherin Berta. Ein Beitrag zur Lebensgeschichte Richard Wagners von Ludwig Karpath. Berlin, „Harmonie".

schön sagen — paßt gar nicht zu der Stimmung, die in einem poetisch schönen lebenden Bilde während des ersten Vorspiels im Hintergrunde der Bühne festgestellt wird. Starke Leidenschaften sind ausgeschlossen, die Sinne kommen wenig in Betracht, das Herz, die edle, reine Liebe, nicht die Fee bewirkt, wie der Dichter des Originals sagt, das Wunder; denn sie verschönt alles: der häßliche Buckel erscheint jetzt als gewölbter Rücken und die dicke, rote Nase verleiht dem Gesicht ein kriegerisches, heldenhaftes Aussehen. Deshalb kommt Perrault zu folgender Moral: „Tout est beau dans ce que l'on aime; Tout ce qu'on aime a de l'esprit." Nur ein sinniges, für Naturschönheiten empfängliches, reines Gemüt, mit dem sich reiche allgemeine und musikalische Bildung verbindet, konnte sich in den Stoff verlieben, ihn vertiefen und klar darstellen.

Hans Sommer hat es verstanden, den Hörer vom alltäglichen Leben weit wegzurücken und doch Leben zu geben; für ihn eignete sich der Text insofern gut, als alle Personen im Verlauf der Handlung immer mehr nach der lyrischen, also der starken Seite des Komponisten neigen, deshalb bewegt sich die Musik stetig in aufsteigender Linie. Die reinen Orchestersätze nehmen großen, die Chöre dafür desto kleineren Raum ein; das Duett bildet, durch die Handlung bedingt, die vorherrschende Form. Als überzeugungstreuer Wagnerianer folgt der Tondichter im Sprechgesang und Aufbau, in der Instrumentation und Stimmungsmalerei seinem großen Vorbilde; die einzelnen Personen charakterisiert er in der Begleitung sehr hübsch und bietet in der musikalischen Kleinarbeit vortreffliche Einzelheiten. Das zweite Vorspiel war als „Waldfrieden" — der Vergleich mit „Waldweben" drängt sich sofort auf — aus Konzert-Aufführungen schon bekannt. Die dadurch vermittelte Ueberleitung von dem Hoffeste im Geschmack des „Sonnenkönigs", also der höchsten Unnatur, zu der köstlichen Ruhe des Waldes im Frühling löst den Gedanken aus, und zwar nicht nur im buchstäblichen, sondern auch im bildlichen Sinne: „Nun muß sich alles, alles wenden!" Riquet übertrifft den um zwei Jahre älteren Rübezahl bedeutend, der durch die Musik verjüngte und verschönte französische Prinz wird deshalb nun auch in weiten Kreisen unseres Vaterlandes bekannt werden.

Die **Aufführung** der Oper in unserem Hoftheater war vorzüglich vorbereitet und trug wesentlich zu dem außergewöhnlichen Erfolge bei; die Damen Frl. Lautenbacher, Knoch, Ruzek, sowie die Herren Direktor Frederigk, Hofkapellmeister Riedel, Spies, Cronberger, Grahl, Jellouschegg und Mansfeld hoben „Riquet mit dem Schopf" in glänzender Weise aus der Taufe. Der Vorstellung wohnten viele auswärtige Theaterdirektoren (u. a. Baron v. Seebach-Dresden, Martersteig-Köln), Dirigenten und Vertreter der Presse aus Berlin, Leipzig, Magdeburg, Hannover bei; die Hauptdarsteller, Komponist und Dirigent wurden namentlich nach den beiden letzten Akten durch stürmische Hervorrufe des begeisterten Publikums geehrt.

Braunschweig. **Ernst Stier.**

Wilhelm Platz: „Gottes Kinder".

Oratorium für Männer-, Frauen- und Kinderchor, Soli und großes Orchester.

(Uraufführung im Sollerschen Musikverein zu Erfurt am 21. April.)

In dem Stuttgarter Komponisten Wilh. Platz steht ein Mann vor uns, der etwas zu sagen hat, der geistliche Musik treibt, weil er muß. Das nach Bibelworten und Hymnenanklängen von ihm selbst zusammengestellte Textbuch beweist, vor allem in den nach Bachscher Art eingefügten freien Ergüssen, daß die Idee der Gotteskindschaft für ihn nicht ein Gegenstand geistvoller Räsonnements ist, sondern daß sie ihm aus der Tiefe des Herzens quillt. Dasselbe gilt von seiner Musik: nichts Gekünsteltes, keine „Schulfratze"; reiche Polyphonie, aber nicht grüblerisch überladen, frei in der Form, aber nicht uferlos, reizvoll und oft kindlich-naiv in der melodischen Erfindung, dabei von prägnanter Kürze! Aeußerliche Vorzüge: zartfühlende Rücksichtnahme auf Sangbarkeit und eine reiche Farbenpalette im modernen Orchester, zumal in der Instrumentation der Christus-Worte! Wer musikarchivalisch auf die Suche nach „einheitlichem Stil" ausgehen und dabei fremde Maßstäbe an das Werk legen wollte, könnte recht in Verlegenheit kommen, denn Platz ist keines Meisters Knecht und schafft sich seinen Stil tatsächlich selbst. Eklektiker ist er höchstens insofern, als manche bewährte archaische Form (z. B. Einleitung zum 3. Teil) bei ihm eine sinnige Wiederbelebung erfährt. Unter den vielen Schönheiten der Partitur will ich auf Grund eigener Einsicht einige herausgreifen. Der erste Teil hellt von geradezu Brahmsischer Terzen- und Sextenfreudigkeit, vor allem in dem fröhlich springenden Kinderchor (Triolen auf Achtel!): „Lobsingt und jauchzt in Herzensfreud" mit ausgesprochen pastoralem Charakter und im Engelchor „Gloria in excelsis", der sich auf einem fast zu einfachen Thema zu machtvoller Steigerung aufbaut, bis endlich in glänzender thematischer Verknüpfung die 4 Soli hoch über dem mehrfach geteilten Chore ihr „et in terra pax" hinausjubeln, — ein Höhepunkt, der nur zu schnell vorübergeht.

Im zweiten Teil des Werks ist es besonders der Einleitungschor „Im Herzen drin, nicht außer euch", dem ich weiteste Verbreitung im Gottesdienst aller christlichen Konfessionen wünsche, als Männer- und Frauenchor oder Soloquartett. Interessante Dissonanzen bezeichnen die Antithese in Christi Worten „So jemand will der erste sein, der soll der letzte sein." Den Höhepunkt aber bildet das herbe, strophisch aufgebaute „O Lamm Gottes", wo die allmähliche Vervielfältigung der Soli und die ängstlich stammelnden Unterbrechungen des Büßerchores einen tiefernsten und in dem gewaltigen Aufbäumen und Hinabsinken bei „Erbarm Dich unser" sogar erschütternden Eindruck hervorrufen. Der Schlußchor, obschon äußerer Wirkung stets sicher, kann wegen mangelnder Ergiebigkeit seines etwas zu kurz gehaltenen Themas „Fürchte Dich nicht" diesen Eindruck nicht mehr überbieten. Von der archaisierenden Einleitungshymne des dritten Teils gilt dasselbe wie beim zweiten: sie ist für den Gottesdienst um so mehr geeignet, als auch die Worte von geradezu lutherhafter Markigkeit sind. Ihr Thema kehrt wieder in dem kurzen dumpfen Trauermarsch, der die Geschichte von der Auferstehung des Jünglings von Nain einleitet. Hier offenbart sich die deutsche Gemütstiefe des Komponisten. Die Stelle „und er gab ihn seiner Mutter wieder", wo sich die Solovioline jubelnd emporhebt, um auf einem Seufzer unermeßlichen Glücks zu verklingen, wird keinen Zuhörer ungerührt gelassen haben. Hier, wie auch schon vorher, zeigt sich die naive Farbenfreudigkeit Platz', vor allem in der Orchestrierung, wo er gelegentlich starke Farbenaufsätze nicht verschmäht (große Trommel), ohne daß darum der kirchliche Charakter — dessen Definition ohnedies vom Wandel der Zeiten abhängt — beeinträchtigt würde. Auf der Höhe zeigt sich die Gestaltungskraft des Komponisten in dem schwierigen Fugato-Chor „Ja, ich glaube", in den von draußen her aus ehernem Posaunenmunde die „approbatio" der ganzen Christenheit hineindröhnt: Te deum laudamus! Im nichtpolyphonen Schlußchor wird durch geschickte Verwendung der Orgel noch eine äußere Steigerung erzielt.

Um die Einführung des Werks hat sich Musikdirektor **Zuschneid** mit dem Sollerchor verdient gemacht. Unter den Solisten ragte **Strathmann** in der Christuspartie hervor. Wir wünschen dem gemütvollen Werke weiteste Verbreitung. Wer seine Partitur einmal durchgelesen hat, behält es lieb; noch mehr, wer es einmal mitgesungen hat. **Dr. Wilhelm Blankenburg** (Zeitz).



Barmen. Kurz vor Schluß der Saison haben wir noch die Uraufführung einer komischen Oper „Haralds Brautfahrt", Text in einem Vorspiel und drei Akten von **Jakob Leeser** und Musik von **Heinrich Kratzer** (beide aus Bonn), erlebt. Die Handlung spielt zur Zeit des 13. Jahrhunderts auf einer nordischen Insel. An ihrer Küste landet mit kleinem Gefolge Prinz Harald, um die ihm noch ganz unbekannte Prinzessin Gerda als Braut zu gewinnen. Vier Abenteurer (Sörensen, Flemming, Knudsen, Tofte), die früher wegen tollkühner Streiche unangenehme Bekanntschaft mit dem Prinzen als Richter des Landes gemacht haben, erhalten von Haralds Brautfahrt Kunde. Der Prinz samt seinen wenigen Begleitern wird bei der Landung von ihnen gefangen genommen, der Kleider beraubt und gefesselt in ein sicheres Versteck gebracht. Angetan mit den kostbaren Gewändern der eigentlichen Brautwerber erscheint das verwegene Vierblatt am Hofe der Prinzessin, um deren Hand der Bandenführer Sörensen anhält, während sich zwei andere Mitgesellen mit Hofdamen verloben. Die Prinzessin ist mißtrauisch; sie bittet sich Bedenkzeit aus, ehe sie das Jawort geben will. Inzwischen hat sich Harald aus der Gefangenschaft befreit. Trotzdem er im Bettlerkleid des Sörensen steckt, erhält er bald durch sein gerades offenes Wesen die Zuneigung der Prinzessin. Um festzustellen, ob Harald der wirkliche Brautwerber sei, entsendet sie ihn und ihren Minister in des Prinzen Heimat. Mit großem Gefolge kommen beide zurück in dem Augenblicke, als Sörensen der Prinzessin ein Ständchen bringt, das Jawort ihr schleunigst zu entlocken. Die Abenteurer sind entlarvt. Harald gewinnt Gerda als Braut, schenkt aber großmütig den Schurken Leben und Freiheit. Sörensen soll, wenn er die Steuern pünktlich aus den Händen des Volkes einliefert — Finanzminister sein. — Die Novität setzt im Vorspiel frisch und verheißungsvoll ein, läßt dann aber leider in den nachfolgenden drei ziemlich weit ausgesponnenen Akten jede stoffliche und musikalische Steigerung schmerzlich vermissen. An Witzen und Späßen ist freilich nirgends Mangel, nur schade, daß der Komik die Originalität fehlt. In melodischer Hinsicht ist das Werk einfach und gefällig, freilich auch ohne den Stempel persönlicher, künstlerischer Eigenart. Instrumentiert sind selbst die dramatischen Stellen ungeheuer dünn. Zu einer bühnenwirksamen komischen Oper kann daher Haralds Brautfahrt in vorliegender Form und Ausstattung nicht gezählt werden. — Dank einer ganz hervorragenden Darstellung (Oswald Stein, Kruthoffer, Hochheim, Sophie Berg, Anelt,

Rauch) war der äußere Erfolg groß. Die anwesenden Autoren wurden oftmals vor die Rampe gerufen. H. Oehlerking.

Bremen. Die zweite Hälfte unserer philharmonischen Konzerte stand vorzugsweise im Zeichen der Moderne. Professor Panzner bevorzugt diese Richtung, und seiner Initiative verdanken wir die Bekanntschaft der ersten unserer zeitgenössischen Komponisten und ihrer Werke. Man kann dem beliebten Leiter unserer Konzerte, der auch außerhalb Bremens (z. B. in Berlin und Rom) als Dirigent in verdientem Maße geschätzt wird, nur von Herzen dafür dankbar sein. Freilich steht eine große Zahl der Konzertbesucher der modernen Kunst noch recht kühl gegenüber und macht aus seiner Vorliebe für unsere Klassiker durchaus keinen Hehl. Das trat am besten am Richard Strauß'- und Beethoven-Abend zutage. Welche andachtsvolle Stimmung und welche Begeisterung beim Beethoven-Konzert, dem letzten der zwölf, das die Chorphantasie und die Neunte brachte! Das „Heldenleben" brachte keinen großen Erfolg, obwohl es prächtig aufgeführt wurde. Auch das geistvolle Werk „Till Eulenspiegels lustige Streiche", das geradezu vollendet dargeboten wurde, vermochte nur wenig zu erwärmen. Schillings („Prolog zu Oedipus"), Jul. Weismann (Märchenballade „Fingerhütchen"), Ernst Boehe („Aus Odysseus' Fahrten" I), Gustav Mahler (drei Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn") und Wilhelm Berger („Totentanz") sind Werke, die von bewundernswerter Beherrschung des Orchesters zeugen, viel Klangschönes, aber auch viel Aeußerliches bieten. Am besten gefielen noch die Mahlerschen Lieder in ihrer eigenartigen musikalischen Charakteristik und Bergers „Totentanz", der unter Panzners anfeuernder Leitung zu glänzender Wirkung gelangte. Hugo Wolfs „Penthesilea" und „Italienische Serenade" erfreuten sich dagegen großen Beifalls. Den Schluß der Saison bildete das Karfreitagskonzert des philharmonischen Chors im Dom. Es brachte Händels „Messias", den wir seit 12 Jahren nicht mehr gehört haben, und der schon deshalb allen Musikfreunden einen herrlichen Genuß bereitete. Die Aufführung verdient uneingeschränktes Lob. Der Chor entledigte sich seiner dankbaren Aufgabe mit wirklicher Sangesfreude, und mit den Solisten (insbesondere seien Herr Senius, Tenor, und Herr Fenten, Baß, genannt) hatte man ebenfalls Glück. So hinterließ das herrliche, volkstümliche Werk einen erhebenden, nachhaltenden Eindruck. — Unter den vielen Solisten seien in erster Linie Fritz Kreisler, Joseph Slivinski, der sich als Chopin-Spieler recht vorteilhaft einführte, Busoni, Joh. Messchaert, Frau Fleischer-Edel und Kraus-Osborne, Lilli Lehmann, Helene Stägemann, Ludwig Wüllner und Willy Burmester genannt. — Neue Kammermusikwerke (es gibt zurzeit zwei erstklassige Vereinigungen) wurden von M. Reger, Schillings und Novak zu Gehör gebracht, und fast endlos ist die Zahl der übrigen Orchester- und Choraufführungen. Der Lehrergesangverein (Professor Panzner) erfreute sein großes Publikum u. a. durch eine Reihe moderner a cappella-Chöre. Er wird im Herbst eine Kunstreise nach Paris unternehmen. Mit ihm rivalisieren eine ganze Reihe von Männergesangvereinen, unter denen besonders der „Bremer Männergesangverein (Eduard Nößler), der Bremer Liederkranz" (Scheinpflug) und die „Teutonia" (Hiddesen) Beachtung verdienen. Eduard Nößler gab auch in diesem Jahre seine verdienstvollen populären Domkonzerte, und zu den besuchtesten Konzerten gehören endlich auch die Symphonieabende der Militärkapelle (Ew. Schulz). — Das stetig zunehmende musikalische Interesse der bremischen Bevölkerung steht im innigen Zusammenhange mit dem regen geistigen Leben der Stadt, das in erfreulicher Weise immer weitere Kreise umfaßt und schon den Neid benachbarter Städte zu wecken scheint. So glaubte erst vor kurzem eine hannoversche Zeitung das anmaßend gewordene Bremen zurechtweisen zu müssen, indem es sich in ziemlich scharfer Weise über den bremischen Imperialismus beklagte. Wir Bremer werden uns dadurch nicht beirren lassen. J. B.

Hannover. Die Kapellmeisterkrise am königl. Theater, über die seinerzeit berichtet wurde, fand man am Anfang dieser Saison in Güte gelöst. Die Herren Kotzky und Doebber sind dem Institute als Dirigenten erhalten geblieben. Als Solokorrepetitor ist Kapellmeister v. Abranyi neu eingetreten, dessen Gattin zugleich als jugendlich-dramatische Sängerin engagiert wurde. Das Solopersonal der Oper leistet gegenwärtig in allen Fächern Treffliches. Leider aber scheint es hier ganz und gar unmöglich zu sein, dieser künstlerischen Fürsorge Stabilität zu verleihen. Eine ganze Anzahl von Opernmitgliedern schickt sich schon wieder an, Hannover mit anderen Wirkungsplätzen zu vertauschen, wo der Betätigung in der Kunst nicht so enge Grenzen gezogen sind wie hier. Sehr bedauerlich ist namentlich das Scheiden der Koloratursängerin Frau Mac Grew, des ganz ausgezeichneten Baritonisten Bischoff, der nach Berlin geht, und des ebenfalls schwer zu ersetzenden Baßbuffos Hancke. Das Repertoire brachte in dieser Spielzeit wenigstens den vollständigen Nibelungenring und auch den Tristan; andere neuere Werke erhoffte man auch diesmal wieder vergebens. — „Die ganze Richtung paßt uns nicht" — das scheint auch hier die Devise der leitenden Stelle zu sein. In einem der acht Abonnementskonzerte kam die IV. Mahlersche Symphonie zu Gehör, die, von der königl. Kapelle hervorragend schön gespielt, im ganzen beifällig aufgenommen wurde. — Sehr rührig zeigte sich die Musikakademie (Oratorienverein), die unter Frischens zielbewußter Leitung bislang Händels „Samson" und Felix Woyrschs „Totentanz" aufführte. Beethovens „Missa solemnis" soll noch folgen. Der „Totentanz" errang einen ganz außergewöhnlichen Erfolg, und mit Recht. Die Vertonung des äußerst geschickt angelegten Textbuches ist voll tiefen Gehalts und glühender Farbenpracht und der Komponist ein Meister in der Kunst musikalischer Charakterisierung. Die großen Schwierigkeiten des Werkes, sowohl im Vokal- als im Instrumentalpart, wurden von dem konzertgebenden Verein und dem königl. Orchester mit Bravour bewältigt. Der anwesende Komponist wie auch der Leiter der Aufführung, waren Gegenstand vielfacher Huldigungen. — Drei große Orchestervereinigungen absolvierten mit wechselndem Erfolge hier Gastspiele. Das Münchner Kaim-Orchester unter Schnéevoigt war jedenfalls dasjenige, dessen Leistungen an erster Stelle standen, während die Leipziger Philharmoniker (Winderstein) in ihren drei Konzerten neben teilweise Gutem auch Mittelmäßiges boten. Die überaus schwache Besetzung der Streichinstrumente wirkte bei ihnen ungünstig. Als direkt verfehlt erwies sich indessen die Produktion des Berliner Mozart-Saal-Orchesters, dem es an Reinheit der Intonation und Präzision des Ensembles noch sehr gebrach. In dem hiesigen Kammermusiker a. D. Steinmann hatte es sich zudem einen Dirigenten erwählt, der bezüglich Auffassung und Tempinahme zu manchem berechtigten Einwande herausforderte. — Eine Veranstaltung eigener Art fand zum Besten eines Grabdenkmals für den verstorbenen ehemaligen zweiten Kapellmeister des königl. Theaters, Karl Herner, an der Stätte seines einstigen Wirkens statt. Herner, als Geiger wie als Operndirigent von hervorragender Befähigung, verdient auch als Komponist volle Beachtung. Das Hoforchester spielte seine im Schumannschen Geiste geschriebene, prächtige Ouvertüre zu Kostroggs Trauerspiel „Jussuf und Suleika", der Theaterchor sang einige stimmungsvolle a cappella-Gesänge von ihm, unter denen „Ins Tannengrün" so sehr ansprach, daß es zweimal wiederholt werden mußte. Das Konzert, in dem noch einige Solisten der Oper und ein hiesiger Liedertafelverband mitwirkten, wird, nach dem zahlreichen Besuch zu urteilen, einen namhaften Ertrag ergeben haben. — Die Zahl der reisenden Künstler ersten und zweiten Ranges, die heuer als Gäste erschienen, war wieder nicht klein. Die Größten unter ihnen, einen Reger, Weingartner, Strauß, Lamond, Burmester usw., begrüßte man mit Freuden, andere, bei denen die Reklame von vornherein den Genuß verkümmerte, wie bei den französischen Sängerinnen Litvinne und Ackté, würde man ebenso gern vermißt haben. Als ungemein talentvoll zeigte sich noch ein junger Leipziger Cellist, Franz Schmidt, ein Schüler Klengels, der in einem Konzert der „Neuen Liedertafel" mitwirkte. Seine tadellose Technik, sein hervorragend schöner, weicher Ton und eine verständnisvolle Auffassung deuten darauf hin, daß dereinst dem jungen Künstler unter den Vertretern seines Instrumentes ein erster Platz beschieden sein wird. A. Kl.

Karlsruhe. Seine Uraufführung hat hier jüngst am Hoftheater „Der Mönch von Sendomir", Oper in drei Akten nebst einem Prolog und Epilog, Dichtung von Franz Kaibel, Musik von Alfred Lorentz, erlebt. Das Libretto schließt sich an die bekannte Novelle Grillparzers an, die auch Gerhart Hauptmann zu seiner Traumdichtung „Elga" angeregt hat. Auf den Inhalt des Textbuches einzugehen, erscheint daher überflüssig. Die Handlung der Oper, als längst zurückliegend gedacht, zieht als Erzählung des alten Mönchs im Prolog gleichsam vor unserem geistigen Auge vorüber. Mit dem Epilog tritt wieder die Wirklichkeit ein. So besonderer Art auch der Gedanke ist, das Tondrama von einem Wortdrama einzurahmen und so stimmungsvoll auch das Nachspiel in seiner melodramatischen Form ist, so wird durch die Dreiteilung die Oper selbst in ihrer Wirkung abgeschwächt. Die Musik baut sich aus Motiven auf, die die handelnden Personen charakterisieren. In der Verarbeitung dieser Motive, die ausdrucksvoll und eindringlich sind, zeigt sich der Komponist als gewandter Polyphoniker und als gründlicher Kenner der Orchestereffekte. Mit Geist illustriert er die äußeren Vorgänge und sein instrumentales Kolorit weist eine reiche Farbenskala auf. In seiner Musik lebt dramatische Kraft, doch auch das Lyrische spricht an. Elgas Ballade und Kasimirs Trinklied sind voll feiner Züge. Wenn trotz all ihrer Leidenschaftlichkeit die Tonsprache Lorentzens innerlich nicht recht packt, so liegt dies an dem Mangel an Empfindungsgehalt. Die Aufführung unter der Leitung des Komponisten, der gegenwärtig als einziger Hofkapellmeister unserer Oper vorsteht, war gut. Das Publikum bewies seine lebhafte Sympathie für das Werk und seinen Schöpfer durch Spendung mehrerer Lorbeerkränze und zahlreiche Hervorrufe des Herrn Lorentz. F. Schweikert.

* * *

Petersburg. Das Jahr 1905 war auch für das Musikleben sehr verhängnisvoll und seine Schatten sind heute noch fühlbar. Die politischen Wirren hatten dem Konservatorium die hervorragende Kraft von Rimsky-Korsakow geraubt, und wenn das Ministerium des Innern dieser Kunststätte auch notgedrungen eine Autonomie verliehen hat, so ist sie doch mehr oder weniger eine papierene Bestimmung. Den Direktor des Konservatoriums hat nach wie vor die „Kaiserlich Russisch-Musikalische Gesellschaft" zu wählen und zwar aus dem Lehrerkollegium. Glasunow hat nur aus Liebenswürdigkeit und zeitweise die Leitung übernommen, und ihm ist der neue Aufschwung des berühmten Institutes zu danken, das durch die Aufruhrbewegung fundamentale Schädigungen erlitten hat. — In der Oper haben zwar die Ausländer die Situation beherrscht, doch trugen sie dem Zuge der Zeit Rechnung und bevorzugten die russischen Komponisten. — Höchst kennzeichnend für die technische Ungeschicklichkeit der russischen Bureaukratie ist das Eingehen der zehn Symphonischen Konzerte, an die sich altehrwürdige Traditionen geknüpft hatten. Zum Glück rettete der Piano-

fortefabrikant Schröder diese Konzerte vor ihrem völligen Untergang. Das vortreffliche Orchester des Marientheaters wirkte unter der Leitung von Mahler, Oskar Fried und anderen bedeutenden Dirigenten. Noch bessere Leistungen fast wurden in den sog. „Russisch-symphonischen Konzerten" geboten, die durch Belajeffs Initiative entstanden. Hier gelangten wenig bekannte Werke zu Gehör, wie die dritte Symphonie von Scriabine, das symphonische Poem „Drei Palmen" von Spendiarow, die achte Symphonie von Glasunow und andere Novitäten. Der Förderung der neurussischen Kompositionen sind auch die Kammermusikabende unter dem Namen „Abende für zeitgenössische Musik" gewidmet. Nicht zu verkennen ist ferner der erzieherische Wert der Symphoniekonzerte vom Grafen Scheremetjew, in denen unter anderm auch Oratorien zu Gehör gebracht wurden. Zu den reizvollsten Konzerten gehörte das von Wanda Landowska. Sie versetzte die Hörer in das 18. Jahrhundert, in die alte Kunst des Klavezin, für das Bach und die Meister jener Epoche in Frankreich und Italien geschrieben hatten. Die Pianistin hat neben der Weichheit die erforderliche Kraft und den seelisch intimen Vortrag. — Als ein musikalisches Ereignis galt die Erstaufführung von Rimsky-Korsakows neuer Oper „Die Sagen vom unsichtbaren Kitesch und der Jungfrau Pheuronia" im Marientheater. Wie in den meisten Bühnenwerken dieses Komponisten werden auch hier einzelne Bilder entrollt, die verschiedenen Volkssagen entstammen und daher den organischen Zusammenhang einer Handlung vermissen lassen. Eine mystisch-religiöse Stimmung weht durch alle Szenen, die das absolut Gute und das absolut Böse illustrieren. Der Librettist hat viel auf dem Gewissen, und Rimsky hat sich wieder einmal von einem Stoffe blenden lassen, der zwar poetisch, aber nicht dramatisch ist. Reich an schönen Harmonien und an orchestralen Werten ist diese Oper, die unter Blumenfelds Leitung eine sorgfältige Wiedergabe, doch nur einen Achtungserfolg gefunden hat. —ny.

Zürich. Das Stadttheater hat am 26. April — zum erstenmal in der Schweiz — Straußens Musikdrama „Salome" in allen Teilen glänzend aufgeführt. Die Vorzüge des Werkes: Farbenpracht und Glut der Tonsprache, fabelhafte kontrapunktliche Technik und Schärfe des illustrierenden Ausdrucks kamen unter Kapellmeister Lothar Kempters Leitung bestens zur Geltung. Ihm und dem auf 86 Köpfe verstärkten Orchester gebührt in erster Linie das Verdienst an der ausgezeichneten Wiedergabe. Die Vorzüglichkeit, womit das Orchester seine schwierige Aufgabe löste, verdient um so mehr hervorgehoben zu werden, als die Aufführung des Werkes vor knapp einem Monat beschlossen wurde und also in einer überaus kurzen Frist die enormen Schwierigkeiten der Partitur bewältigt werden mußten. Wie dies überhaupt möglich war, dünkt uns ein Rätsel! Nicht minder lobenswert fanden sich die Solisten mit ihren Partien ab. Zuvörderst Fräulein Liane Pricken, die die Salome sang und selbst tanzte. Die junge Künstlerin — man spricht von ihr als einer Anfängerin — bot damit eine Leistung, die kurzweg hervorragend genannt werden darf und mit der sie sich als neues Mitglied unserer Bühne glänzend eingeführt hat. Den Herodes verkörperte unser Heldentenor Max Merter-ter-Mer gleich vollendet in musikalischer Hinsicht wie in charakteristischer Darstellung, und die gesanglich dankbarste Partie des Jochanaan hatte in Willy Langefeld einen ebenfalls vorzüglichen Vertreter gefunden. Die Inhaber der kleineren Partien, von denen der Narraboth des Herrn B. Bernardi noch mit besonderer Auszeichnung zu nennen ist, gaben durchweg ihr Bestes und erwarben sich dadurch im Verein mit der überaus sorgfältigen Regie (Herr Rogorsch) ihr redliches Verdienst an dem prächtigen Totaleindruck der Aufführung, die das im allgemeinen etwas zurückhaltende Züricher Opernpublikum zu lautesten Beifallsäußerungen hinriß.

E. Trp.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Auf Wunsch des deutschen Kaisers wird das Berliner königl. Opernhaus in der nächsten Saison die Oper „Herodiade" von Massenet aufführen, von der während des Gastspiels der Monte Carlo-Oper ein Akt gespielt wurde. Auch die durch das Monte Carlo-Ensemble aufgeführte Oper „Don Carlos" von Verdi soll im Berliner Opernhause gegeben werden.

— Eine Thuille-Feier hat das Münchner Hoftheater mit der Aufführung der Oper „Lobetanz" von Thuille veranstaltet. Als örtliche Neuheit kam in Freiburg i. B. der „Lobetanz" zur Aufführung.

— Die dramatische Symphonie „Ilsebill", das Märlein vom Fischer und seiner Frau von Friedrich Klose, hat bei vortrefflicher Darstellung im Stuttgarter Hoftheater starken künstlerischen Erfolg gehabt. Der Komponist wurde mehrmals gerufen. Wir kommen auf die eigenartige Schöpfung noch zu sprechen.

— Im Kölner Stadttheater haben ein einaktiges Märchenspiel „Die schlafende Prinzeß" mit Musik von dem Kölner Komponisten August v. Othegraven und ein Ballett „Waldmeisters Brautfahrt" mit Musik von Bernhard Köhler die Uraufführung erlebt.

— Im Nürnberger Stadttheater ist eine zweiaktige Oper „Sulamith" von Sandro Blumenthal zur Uraufführung gekommen. Der Text ist eine Paraphrase des Hohen Liedes.

— Felix Weingartner schreibt zu beiden Teilen des Goetheschen „Faust" eine Musik, die bei der ersten Aufführung der Dichtung im neuen Weimarer Hoftheater zur Verwendung kommen soll.

— „Der Revisor", eine Operette nach Gogels bekanntem Lustspiel, von Karl Weiß, dem Komponisten der erfolgreichen Oper „Der polnische Jude", ist bei der Uraufführung im Neuen Deutschen Theater zu Prag freundlich aufgenommen worden. Das feine Orchesterkolorit und der wirksame Durchbruch des slawischen Elements entschädigen für den Mangel an besonderer Erfindung. Der Komponist möge zur Oper zurückkehren! P.



Kamillo Horn.
Phot. A. Schrauber, Warnsdorf. (Text siehe S. 347.)

— Eine neue Oper von Ignaz Paderewski soll in nächster Saison auf der Bühne erscheinen: „Sakuntala", deren Buch einer Erzählung von Catulle Mendès entnommen ist.

— In der Pariser Opéra comique ist die dreiaktige Oper „Circe" von Paul und Lucien Hillemacher und der Einakter „La legende du point d'argenteur" von Felix Fourdrain zur Uraufführung gekommen.

— Im Scalatheater zu Mailand ist die neue Oper „Gloria" von Cilèa, Text von Colautti, zum ersten Male aufgeführt worden.

— Die Königl. Kapelle in Berlin kündigt für ihre Symphonieabende in kommender Saison als Novität (Uraufführung?) Variationen für Orchester von Max Reger an. Ferner von lebenden Komponisten: Boehe, „Taormina", symphonische Dichtung; Bossi, Intermezzo Goldoniani; Istel, eine Singspielouvertüre; Kaun, Drei Stücke für kleines Orchester (neue Folge); Scheinpflug, „Frühling", symphonische Dichtung; Strauß, „Macbeth", symphonische Dichtung; Suck, Scherzo; Reznicek, Symphonie B dur für kleines Orchester.

— In Frankfurt a. M. hat das Rebner-Ensemble ein neues Klavierquartett e moll des jungen Heinrich Schalit aufgeführt.

— Im 10. Gürzenich-Konzert in Köln hat das Vorspiel zu dem Musikdrama „Vervaal" von d'Indy die erste Aufführung erlebt.

— Der Mozart-Verein in Darmstadt hat unter Fritz Rehbock eine Thuille-Feier veranstaltet und Sibelius' „Schlachtgesang der Athener" in Deutschland eingeführt.

— Prof. Volbachs Stimmungsbild „Am Siegfriedbrunnen" für Männerchor und Orchester hat seine Erstaufführung in Mainz unter Direktion des Komponisten erlebt.

— Im Kölner Konservatorium ist das Streichquartett in c moll op. 13 von R. Strauß gespielt worden.

— In Hohensalza ist das neue Chorwerk „Ingo, ein Heldengesang" des dortigen Organisten Herrfurth im letzten Konzert des „Musikvereins" zur Uraufführung gekommen.

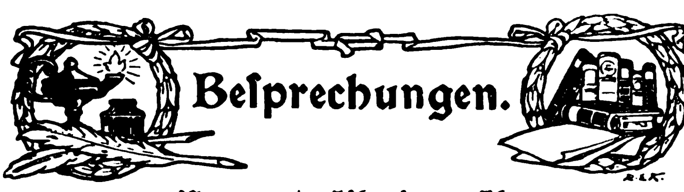
— Wie man uns aus Tilsit schreibt, hat am Palmsonntag unter der Leitung des Kgl. Musikdirektors Wolff und unter großer Begeisterung des zahlreichen, von nah und fern herbeigeströmten Publikums in der deutsch-evang. Stadtkirche eine erstmalige Aufführung der „Matthäus-Passion" von J. S. Bach stattgefunden. Solisten waren Frl. Hed. Kaufmann, Frl. Brischar, Herr von Fossard und Herr Fitzau. Der Chor bestand aus ca. 200 Sängern und Sängerinnen und 50 Knabenstimmen; das Orchester aus 40 Musikern. Das Werk hinterließ tiefen Eindruck.

— Man schreibt uns aus Neustadt a. H.: In den diesjährigen Abonnements-Konzerten (eingeführt vor 3 Jahren von Herrn Ph. Bade, Direktor des Pfälz. Konservatoriums für Musik) sind unter anderem

folgende Komponisten aufgeführt worden: Haydn, Chopin, Bach, Brahms, Dvořák, Weber, R. Strauß, Beethoven, R. Wagner, Liszt, Hugo Wolf, Bruch, Pfitzner. Als Solisten waren erschienen: Ottilie Metzger-Froitzheim, Frédéric Lamond, Yssay Barmas, Aloys Hadwiger, Lonny Epstein, das Münchner Streichquartett des Konzertmeisters Hösl. Als Orchester fungierte das Kaim-Orchester (Mannheimer Abteilung). Die Konzerte haben ihre Rentabilität durch die große Abonnentenzahl aus der ganzen Pfalz bewiesen und sind auch fernerhin gesichert. P. B.

— Fünf russische Konzerte werden in Paris am 16., 19., 23., 26. und 30. Mai in der „Großen Oper" stattfinden und von Chevillard und Arthur Nikisch dirigiert werden. Zu den Solisten gehören unter anderen Felia Litvinne und der Pianist Joseph Hofmann.

— Der königl. Oratorienverein in Amsterdam hat als Novitäten ein Mysterium für Kinderchöre, Soli und Orchester „Die Kinder zu Bethlehem" von Pierné und ein Requiem von Bruneau zur Aufführung gebracht.



Neue gute Klaviermusik.

Die unten folgenden neuen Erscheinungen kann man mit Freuden begrüßen, denn leicht spielbare, ansprechende, aber dabei vor allem gute, heitere sowie ernste Musik kann nicht genug geschrieben werden und zwar als wirksames Mittel gegen die erschreckende Fülle seichter, absolut minderwertiger Musik, die heute in den Handel gebracht und — leider gekauft wird. Denn in vielen Bibliotheken „musikliebender" Dilettanten sind unsere Klassiker und guten Meister, sofern sie überhaupt vertreten, nur zu oft gezwungen, sich in recht unsauberer, fader Gesellschaft aufzuhalten. Leider ist diese schlechte Musik meist leicht spielbar und da viele Dilettanten naturgemäß über geringe technische Mittel verfügen und ihnen dazu noch oft der nötige Geschmack fehlt, so wird meist zu solch „gefälliger" Musik gegriffen. Diesem bedauernswerten Mangel an Bildung kann nur dadurch erfolgreich begegnet werden, indem man schlechte Musik konsequent vom Handel ausschließt, wie dies auch von einigen ersten Firmen angestrebt wird. Auf den Reichtum leicht spielbarer aber guter Musik, den sowohl die Klassiker, wie auch viele neue Meister uns bieten, muß immer wieder hingewiesen werden. Folgende Neuerscheinungen auf diesem Gebiete, denen andere folgen sollen, seien heute angeführt:

Karl Reinecke. Blumenlieder, zehn Phantasiestücke nach Liedern verschiedener Komponisten für Pianoforte, op. 276, in drei Heften à 1.60 Mk. Verlag von Gebr. Reinecke, Leipzig. — Feinsinnig und geschmackvoll phantasiert der noch so rüstig schaffende Meister über lieb und vertraut gewordene Meisterweisen, sie mit zierlichem Rankenwerk umgebend, das von reizvoller Harmonik getragen wird. So sind stimmungsvolle, nicht schwer spielbare Klavierstücke entstanden, die besonders einen willkommenen Beitrag zur Hausmusik bilden. Jedem ihrer Freunde seien sie deshalb warm empfohlen.

— Walzer für Pianoforte von Ludwig van Beethoven, für den Konzertvortrag frei bearbeitet. Preis 1.50 Mk. Verlag von Gebr. Reinecke, Leipzig. — Als gediegene und ansprechende Zugabe sei diese wirkungsvolle Bearbeitung den ausübenden Pianisten empfohlen.

— Immergrüne Blätter. Drei heitere Stücke von W. A. Mozart, für Pianoforte übertragen. Komplett 1 Mk. Verlag von Gebr. Reinecke, Leipzig. 1. Menuett aus der „kleinen Nachtmusik". 2. Gavotte aus der Ballettmusik zu „Idomeneo". 3. Humoreske über ein kleines Lied des sechsjährigen Mozart. — Drei Perlen der Mozartschen Muse, fein gefaßt und bequem spielbar, eine sinnige Huldigung des großen Mozart-Spielers an seinen geliebten Meister. (Die Gavotte ist in der ersten Mozart-Nummer des 27. Jahrgangs der „Neuen Musik-Zeitung" veröffentlicht worden.)

M. Enrico Bossi. Jugend-Album für Klavier. Zwei Hefte à 2.50 Mk. Verlag von Carisch & Jänichen, Leipzig. — Bei origineller Harmonik und Rhythmik sind die acht Stücke melodisch sehr ansprechend und feinsinnig gearbeitet. Man kann dieser teils heiteren, teils zart melancholischen, dabei stimmungsvollen und leicht spielbaren Musik nur die weiteste Verbreitung, besonders in der Hausmusik, wünschen. Walter Steinkauler.

* * *

Klassische Etüdenwerke für die Violine. Den schon bekannten gangbaren Ausgaben der klassischen Violin-Etüdenwerke von Fiorillo und Gaviniés schließen sich jetzt die in Breitkopf & Härtels Volksausgabe erschienenen Hefte an (Preis je 1 Mk.), die Fel. Togni herausgegeben, d. h. mit Fingersätzen, Bogenstrichen ꝛc. genau bezeichnet hat. Fiorillos Studien bilden in gewisser Beziehung ein Kuriosum, jede leitet am Schluß in die folgende über, der Komponist gibt daher seinem Opus den ganz richtigen Titel Etude (nicht Etudes) de Violon formant 36 Caprices; charakteristisch wie er ist, sollte dieser Titel beibehalten werden.

Zwei neue Violinsonaten von Felix Weingartner (op. 41 Nr. 1 und 2). Der in D dur stehenden Sonate (Nr. 1, Preis 3 Mk.) mag der Vorzug vor der zweiten in fis moll (Preis 4 Mk.) gegönnt werden, die Gedanken strömen in ersterer frischer und natürlicher, die Themen sind charakteristischer wie in der, überdies ebenfalls fein und kunstvoll gearbeiteten Zwillingssonate aus dem gleichen Opus, die aber mehr dem Salonstil, als dem Kammermusikstil sich nähert. Das Bestreben, alles Uebertriebene und Ungewohnte zu meiden, wie es bei den Modernen oft in Freiheiten verschiedener Art sich zeigt, sie mögen nun harmonischer Natur oder Freiheiten in der Formgebung sein, führte Weingartner dazu, einen gesucht einfachen Stil zu schreiben, der sich auf scharfe Weise von der Ausdrucksweise der modernen Komponisten unterscheidet. Daraus rührt der Vorzug her, der Weingartners Musik zugute kommt — sie ist sofort klar, deutlich und verständlich, aber auch ihr Nachteil — sie gewinnt nicht allzuviel bei wiederholtem Durchspielen. Beide Sonaten, die nicht besonders schwer auszuführen sind, sind in Breitkopf & Härtels Volksausgabe erschienen (2214—15). Aus der D dur-Sonate seien das Rondo (das Thema etwas Dusseksch) und das Arioso mit dem originellen Kontinuobaß, aus der fis moll-Sonate der letzte, fast tarantellenmäßig beginnende Satz als die jeweils vorzüglichsten, dem Komponisten am besten gelungenen Stücke hervorgehoben. A. Eisenmann.

Alfred Schüz. Drei Lieder für mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung op. 30. 1. „Heimatglocken" (1,20 Mk.); 2. „Abendhimmel" (1 Mk.); 3. „Alte Weide" (1 Mk.). Verlag von Alb. Auer in Stuttgart. Diese drei, der ernsteren Gattung zugehörigen Lieder sind warm empfunden, die zwei ersten innig, feierlich, das dritte ergreifend im Ausdruck eines edlen Schmerzes. In der Deklamation sind sie tadellos, die Klavierbegleitung ist reich und vornehm harmonisiert. Es leuchten aus diesen Gesängen reformatorische Gedanken, dabei sind sie sehr sangbar, klangschön und sprechen unmittelbar zu Herzen. G. C.

Hector Berlioz: Les années romantiques. Correspondance publiée par J. Tiersot. Als Fortsetzung der bei Calmann-Lévy in Paris (Band zu 3.50 Franken) erschienenen Werke von Hector Berlioz (Mémoires, à travers Chants, les Soirées de l'Orchestre etc.) werden nun auch die Briefe von Berlioz herausgegeben, die Freunden des geistreichen Franzosen und Freunden der Briefliteratur überhaupt empfohlen sein sollen. Der vorliegende Band enthält die Briefe aus den Jahren 1819—1842, die J. Tiersot gesammelt, soweit es möglich war, chronologisch geordnet und mit einer Vorrede, Personen-Register und mit bibliographischen Notizen versehen hat. Interessant, weil bisher noch nicht veröffentlicht, ist ein Teil der Familienbriefe, andere Briefe von Wichtigkeit stellt der Herausgeber für die folgende Lieferung in Aussicht. A. E.

Ludwig Bräutigam: Die neue Kunstkritik. Unter diesem Titel ist eine Schrift von Professor Dr. Ludwig Bräutigam in Bremen erschienen (Kassel, Verlag von Georg Weiß. Preis 60 Pfg.), die auch die Leser der „Neuen Musik-Zeitung" interessieren wird, zumal ihnen der Verfasser als warmer Verehrer der Kunst kein Unbekannter ist. Sein Buch: „Das französische Bayreuth" (Festspiele zu Orange im Süden Frankreichs) wurde in Nr. 1 (1901) eingehend gewürdigt. Bräutigam geht von dem Gedanken aus, daß für die Kritik wie für die Kunst das Gesetz der Entwicklung maßgebend sei. Leider gibt es Leute, die immer am Alten kleben, „ewige Vergangenheitsmenschen", die immer noch von dem welken verlegenen Obst des Winters, von den verdorbenen Früchten des Vorjahrs zehren, während die neuen Ernten schon eingebracht sind. Solche Menschen erkennen das Neue nicht an, sie jammern darüber, daß es mit der Kunst bergab gehe, und daß ihr Ende nahe sei. Das Sündenregister einer solchen veralteten, sich in starren Dogmen bewegenden Kritik ist lang; alle großen Geister hatten darunter zu leiden. Wie hat man z. B. Richard Wagner mitgespielt! Er hat dafür aber mit seinen Kritikern eine Abrechnung gehalten, wie sie nur einem großen Dichter möglich ist: er schrieb seine „Meistersinger":

„Wollt ihr nach Regeln messen,
Was nicht nach eurer Regeln Lauf,
Der eignen Spur vergessen,
Sucht davon erst die Regeln auf."

So ruft Hans Sachs den erzürnten Meistern, vor deren Regeln der Ritter von Stolzing versungen und vertan, entgegen; in diesen Worten ist die Grundidee der ganzen neueren Kunstkritik ausgedrückt: Jedes große Kunstwerk soll nach seinen eigenen Regeln, nach den von ihm gleichsam neu aufgestellten Lehren gemessen werden. Die alte Kritik hält an „ewigen" Gesetzen, an unumstößlichen Regeln fest, die der schaffende Künstler um Himmelswillen nicht überschreiten oder umstürzen dürfe. Der neuen Kritik aber kommt es darauf an, ob ein Kunstwerk etwas Ursprüngliches, Selbsteigenes, Selbstherrliches bringt; tut es das, so hat es das Recht, sich seine eigene Aesthetik zu bilden. Danach muß es beurteilt werden. „Der alte Kritiker ist ein unnahbarer Aristokrat, der neue ein das Recht des Individuums achtender Demokrat." Mit warmen Worten tritt Bräutigam dafür ein, daß die Kunst dem ganzen Volke gehört. L'art pour l'art ist undeutsch, in der Form schon und erst recht im Wesen. Die Kunst ist die ernsteste und wichtigste Angelegenheit des ganzen Volkes. Und wieder ist es Wagner, der in seinen „Meistersingern" in begeisterter Weise dafür eintritt. Die Lektüre der kleinen Schrift ist ungemein interessant. J. Berger.



Kunst und Künstler.

— Zum Fall Mottl geht uns aus München folgendes Schreiben zu: „Sehr geehrte Redaktion! Nachdem die „Neue Musik-Zeitung“ im „neuesten Fall Strauß“ eine ebenso freimütige wie entschlossene Stellung zu den Angriffen, die über das Maß berechtigter Kritik hinausgehen, genommen hat, werden wir Münchner Leser Ihres Blattes gewiß keine Fehlbitte tun, wenn wir Sie ersuchen, auch im „Fall Mottl“ Front zu machen gegen die Art, wie hier in kleinlicher Weise gegen einen Künstler agitiert wird, den zu besitzen alle wahren Musikfreunde unserer Stadt stolz sein können. Helfen Sie auch Ihrerseits mit, unsere Bestrebungen zu fördern, die darauf hingehen, Mottl Genugtuung zu verschaffen und die alte Musikstadt München vor einem neuen, schweren Verlust zu bewahren. (Sie hatten leider nur zu recht mit den Bemerkungen in Nr. 14 Ihres Blattes bezüglich des Wegzuges so manches bedeutenden Musikers aus München.) Wir ersuchen Sie, beifolgende Adresse an Felix Mottl auch in der „Neuen Musik-Zeitung“ zu veröffentlichen; Ihre Leser mögen daraus die Stimmung in den Kreisen der hiesigen Künstler und Kunstfreunde ersehen.“ Das Schreiben lautet: „Hochgeehrter Herr Generalmusikdirektor! Die unterzeichneten Körperschaften fühlen sich gedrungen, Ihnen vor der Oeffentlichkeit herzlichen Dank für alles zu sagen, was Sie zur Ehre, zum Ruhm, zum dauernden Gewinn Münchens in den letzten Jahren auf künstlerischem Gebiet schufen und aufbauten. Sie werden immerdar treu zu Ihnen stehen und hoffen mit Sicherheit darauf, daß Ihr erfolgreiches, gesegnetes Wirken unserer Stadt noch lange Jahre erhalten bleiben möge! Die Münchner Künstlergenossenschaft. Der Verein bildender Künstler Münchens „Sezession“. Die Münchner Künstlervereinigung „Luitpold-Gruppe“. Die Münchner Künstlervereinigung „Scholle“. Der Bayerische Kunstgewerbe-Verein. Die Münchner Vereinigung für angewandte Kunst. Der Münchner Architekten- und Ingenieurverein. Die Künstlergesellschaft Allotria. Der „Neue Verein“. Der Lehrer-Gesangverein München (vereinigt mit dem Lehrerinnen-Singchor). Der Porgessche Vereinschor. Der Orchestervereinschor. Der Orchesterverein. Die Ortsgruppe München des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins.“ München, April 1907.“ (Wir möchten dazu bemerken, daß wir den „Fall Mottl“ natürlich mit großer Aufmerksamkeit verfolgt haben; wir haben aber unsere Gründe, mit einem Kommentar zurückzuhalten, bis der Richter in dem Prozeß, den Mottl sowie auch der Münchner Hoftheaterintendant Baron von Speidel und Regisseur Heine gegen den Artikelschreiber im „Bayr. Kurier“ angestrengt haben, gesprochen hat. Anderseits glauben wir uns jedoch frei von dem Vorwurfe, als verließen wir etwa den Boden strengster Objektivität, indem wir die Sympathiekundgebung der Künstler dem Wunsche des Münchner Einsenders gemäß veröffentlichen. Red.)

— Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer veröffentlicht soeben ihren Bericht über das dritte Geschäftsjahr der Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht. Hiernach hat die Anstalt im Jahre 1906 eine Gesamteinnahme von 102 291.17 Mk. erzielt. Die eigentlichen Gebühreneinnahmen betrugen 92 820.85 Mk., die mit 26 527.76 Mk. (gleich 28,57 Prozent) Verwaltungskosten belastet waren, so daß 66 293.09 Mk. zur Verteilung gelangten. An die Unterstützungskasse der Genossenschaft wurden 6629.30 Mk. überwiesen. Durch die nunmehr erzielte Verständigung mit der Gruppe Leipziger Verleger, den Abschluß eines neuen Vertrages mit der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger in Wien, sowie durch den Beitritt der maßgebenden populären Komponisten und zahlreicher Musikverleger ist der Genossenschaft ein voller Erfolg gesichert. — In Hinsicht auf die bedeutende Summe von 66 293 Mk., die nach Abzug aller Kosten in diesem einen Jahr verteilt wird, müssen die gegnerischen Stimmen wirklich vollends verstummen. Denn, welcher gerecht und billig Denkende möchte trotz mancher kleinen Unbequemlichkeiten und Kosten der einzelnen ausführenden Künstler unseren Konzertkomponisten den klingenden Lohn mißgönnen? Die meisten von ihnen, denen wir manche genußreiche Stunden verdanken, sind trotzdem noch nicht auf Rosen gebettet.

— Denkmalspflege. In Paris soll noch in dieser Saison in der „Großen Oper“ eine Galavorstellung unter Mitwirkung der bedeutendsten Künstler der Gegenwart aus ganz Europa stattfinden, deren Erlös für den Fonds zur Errichtung des Beethoven-Denkmales im Bois de Boulogne bestimmt ist. — Ein Denkmal für E. Th. A. Hoffmann wird in Königsberg, wo der Dichter seine Entwicklungsjahre zubrachte, angeregt. — Die Grabstätte der beiden letzten Enkel von Johann Sebastian Bach, die in Berlin auf dem alten Sophien-Kirchhof an der Bergstraße neben Albert Lortzing ruhen, wird vollständig erneuert werden. Der eingesunkene Grabhügel wird wieder aufgeschüttet, mit frischem Efeu überspannt und das verwitterte Eisenkreuz durch einen Gedenkstein ersetzt. Nur mit Mühe kann man die Namen der beiden Dahingeschiedenen auf dem Kreuz entziffern. Es sind Wilhelm Bach, der Kapellmeister der Königin Luise, und seine Schwester Auguste Bach.

— Jubiläum. Das Berliner Philharmonische Orchester hat das 25jährige Jubiläum seines Bestehens gefeiert. Das Orchester ist aus der ehemals Bilseschen Kapelle hervorgegangen, indem sich ein großer Teil im Jahre 1882 von Bilse trennte und ein eigenes Unternehmen gründete. Aber erst mit Hans von Bülow als Kapellmeister konnte 1887 das neue Orchester festen Fuß fassen, das nun bald im Musikleben Deutschlands einen ersten Platz einnahm. Bülows Nachfolger ist seit 1895 Arthur Nikisch. Die Kapelle feierte ihr Jubiläum durch zwei Festkonzerte.

— Der 20. Deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag wird am 8. und 9. Oktober ds. Js. in Stuttgart abgehalten und damit die Feier des Jubiläums des 25jährigen Bestehens des Vereins verbunden werden. Als Hauptreferat ist für den Tag die Behandlung des Themas in Aussicht genommen: „Die Bedeutung der freiwilligen Kirchenchöre für die musikalische Erziehung des evangelischen Volkes.“

— Der nächste Sängerwettstreit um den Kaiserpreis wird, wie die „Rheinische Zentralkorrespondenz“ erfährt, im Jahre 1909 in Frankfurt a. M. stattfinden, da zu einem früheren Termin die dortige Festhalle nicht fertiggestellt sein wird.

— Mozartiana. Ein Mozart-Tag hat in Salzburg stattgefunden. Er vereinigte die Mitglieder der „Internationalen Stiftung Mozarteum“, die den Beschluß faßten, einen eigenen Fonds zum Zwecke des Ankaufs des Geburtshauses Mozarts, in dem sich zurzeit das Mozart-Museum befindet, zu errichten.

— Musikalische Vorträge. Eine von großem Zuspruch belohnte Unternehmung hat in Wiesbaden der Volksbildungsverein mit einem auf sechs Abende sich erstreckenden „Musikalischen Lehrgang“ veranstaltet. Das Thema war: „Beethoven als Sonatendichter“ und „Beethoven als Symphoniker“, Vortragender: Konservatoriumsdirektor Gerhard. Es gelangten durch ihn u. a. 8 Klaviersonaten Beethovens zur erläuterten Wiedergabe. Der städtische Kapellmeister U. Afferni, unterstützte das Unternehmen durch Aufführungen Beethovenscher Symphonien. Herr Gerhard hielt auch vor der Erstaufführung von R. Straußens „Salome“ einen einführenden Vortrag mit Wiedergabe am Klavier, den er wiederholen mußte und den Professor O. Dorn im „Wiesbad. Tageblatt“ als „glänzendes Plaidoyer für die Angeklagte“ charakterisierte. In Darmstadt sprach der gleiche Redner an drei Abenden über Wagners „Ring“ mit Erläuterungen am Klavier.

— Der „unmusikalische“ Alfred de Musset. (Erinnerungen zum 2. Mai.) Gelegentlich des 50. Todestages des großen französischen Lyrikers Alfred de Musset möchten wir unseren Lesern folgende kleine Episode aus der letzten Lebenszeit dieses Dichters bieten, die wir seiner ehemaligen Gouvernante, Adele Colin, verdanken und die noch wenig bekannt sein wird: Eines Tages, beim Nachhausegehen, sagte de Musset, daß er nicht mehr in seiner Wohnung bleiben wolle. — „Aber weshalb denn nicht, mein Herr?“ — „Weil ich heute ein Pianino hinauftragen sah zu der Dame, die über mir wohnt. Der Gedanke, nun den ganzen Tag klimpern zu hören, ist mir entsetzlich! Vielleicht sind es gar Kinder, die zu üben anfangen!“ — Die Haushälterin begab sich sofort zum Hausmeister, um zu erfahren, wie die Sache stehe und erfuhr, daß zwei neue Mieterinnen in die obere Wohnung eingezogen seien, Mutter und Tochter. Das Fräulein sehe sehr leidend aus — wie lungenkrank — und werde vermutlich nicht viel musizieren. Dies alles wurde Herrn de Musset hinterbracht und er schien beruhigt. Tatsächlich vergingen mehrere Wochen, ohne daß sich ein Ton vernehmen ließ. Das gefürchtete Instrument war ganz vergessen. Da ging Alfred de Musset einst, zum Ausgang gerüstet, durch den Salon, als plötzlich von oben Musik ertönte. Der Dichter schien frappiert. Er legte Hut und Stock ab und setzte sich, indem er den Anwesenden ein Zeichen gab, gleichfalls zuzuhören. — „Erlkönig!“ sagte er, als das Stück zu Ende war. „Das ist schön und ausgezeichnet vorgetragen. Wenn sich diese Dame öfter vernehmen ließe, ginge ich nicht mehr aus!“ Sie spielte nur selten; aber immer fand de Musset großes Vergnügen daran ... Da kam die letzte Krankheit und der unglückliche Dichter wurde taub. Mehrmals sagte er: „Hört doch das wundervolle Spiel dieser Dame!“ Eines Tages schien er ganz besonders davon ergriffen und rief seinen Bruder und die Krankenwärterin zu sich: „Niemals hast du etwas so Schönes gehört, Paul, es ist göttlich!“ Er wußte nicht, daß das arme Mädchen längst auf dem Friedhof den ewigen Schlaf schlief ... Viele behaupten, daß Alfred de Musset im allgemeinen kein großer Musikfreund gewesen sei. Dies scheint kaum glaublich, wenn wir gewisse seiner Dichtungen, wie z. B. die zarte Elegie „Lucie“ lesen, wo uns Verse wie die folgenden entgegenklingen: „Tochter des Schmerzes, Harmonie, Harmonie! Sprache, die ein himmlischer Genius für die Liebe erfand!“ Wenn er nun selbst den Wunsch geäußert haben soll, „der Harmonie seiner Verse keine Musik beigesellt zu sehen“, so möchte ich hierin mehr ein Zeichen von Eifersucht erblicken, einen Beweis dafür, daß er von der Macht der Töne zu tief durchdrungen war, um mit ihnen in Konkurrenz treten zu wollen.

Centa Roll.

— Der letzte, der Beethoven noch gesehen hat, der 88jährige Weinbauer Michael Klippel, ist in Nußdorf bei Wien gestorben. Wir lesen über ihn im „Neuen Wiener Tagblatt“: Der alte Klippel erzählte, wie er als Kind oft Beethoven gesehen habe, meistens in Heiligenstadt, aber auch in Nußdorf, wo er am Sporn, an derselben Stelle, wo heute die Schleuse steht, gefischt habe. In Heiligenstadt hat er Beethoven wiederholt an derselben Stelle auf einer Bank sitzen sehen, wo heute das Beethoven-Denkmal steht; er hielt meistens ein Heft oder sonst ein Papier in der Hand und schrieb etwas hinein, so daß die meisten Leute, die an ihm vor-

übergingen, ihn für einen „G'studierten" oder Schriftsteller hielten. Am Sporn saß Beethoven oft stundenlang beim Fischen und rührte sich nicht; wenn er keinen Fisch gefangen hatte, war er ein wenig unwirsch. Klippel erinnerte sich nicht, daß man Beethoven in Nußdorf oder Heiligenstadt — wie vor einigen Jahren in einem Blatte zu lesen war — den „narrischen Musikanten" genannt hätte. Er weiß nur, daß die Leute ihn mit Ehrfurcht und Scheu behandelten, da sie ihn für einen großen Dichter hielten. Ueber den Plan, der eine Zeitlang bestand, das Beethoven-Denkmal in den Kuglerpark zu versetzen, war der alte Weinbauer nicht wenig erstaunt. „Warum denn?" fragte er. „Das war ja sein Lieblingsplatzl. I seh ihn noch vor mir, wie er dort sitzt. Das is jetzt weit über achtzig Jahr, i war ein Schulbub! An die alten Sachen, die vor vielen, vielen Jahren g'scheh'n sind, erinner i mi, als ob's gestern g'west wär. Aber die neueren Sachen vergiß i glei." . . .

— Man schreibt uns aus Brünn: Das Jugend-Kostümfest zugunsten des Pensions- und Krankenfonds des Musiklehrerinnenvereines von Mähren und Schlesien war sehr gut besucht und hatte einen glänzenden Erfolg. Die kleinen fünf- bis sechsjährigen Mitwirkenden, die im „Puppenwiegenlied" und „Tanzlied" von Karl Reinecke mit entzückender Anmut tanzten und ihre Puppen wiegten, unterstützt von einem Kinderchor, erweckten stürmischen Beifall. Ebenso beifällig wurden die „Mädchen aus Stein" und „Undinen" von Jaques-Dalcroze aufgenommen (von einer anmutigen, kostümierten Mädchenschar in schönen Gruppierungen dargestellt, die Lieder vom Chor rein und präzise vorgetragen). Das Singspiel „Die Blumenkönigin" von Viktor Holländer, dessen melodiöse Chöre und Soli von dem Damen- und Kinderchor und den Solistinnen mit schönen Stimmmitteln, sicherem Einsatz und fein nuanciertem Vortrage zur Geltung gebracht wurden, bildete einen weiteren Bestandteil des gelungenen Programms, das allgemeinen Beifall fand.

— Der geköpfte Mikado. In Sullivans vorzüglicher Operette ist bekanntlich viel vom Köpfen die Rede. Das Henkerbeil schwebt gleich dem Damokles-Schwerte und es wird mit dem „Hin- und Herrichten" nicht lange gefackelt. Wer hätte es nun geahnt, daß es dem braven Mikado selber an den Kragen gehen sollte? Wie schon kurz berichtet, ist in England die Operette verboten worden, um die Gefühle der Japaner zu schonen. Die Engländer sind doch wirklich zu rücksichtsvoll, offenbar aber gegen die Söhne der gelben Rasse mehr als gegen ihre lieben Vettern. Doch das geht ja manchmal so im Leben, daß man Fremde anders behandelt als die Verwandten. Man möchte das Ganze für einen Witz halten, wenn nicht jetzt wieder die Zeitungen aus London berichteten, daß das Verbot der Operette streng durchgeführt wird. Im Unterhause ließ die Regierung (!) erklären, daß keinerlei Aufführungen des Sullivanschen Werkes mehr stattfinden dürften, und daß auch die Militärkapellen keine Erlaubnis mehr erhielten, Stücke aus der Operette zu spielen. — Also selbst die Musik, nicht bloß der Text, könnte die Japaner beleidigen? O, stolzes Albion, wie hast du dich verändert!

— Preisausschreiben. Das Komitee für den internationalen Musikwettbewerb in Paris teilt mit, daß von den Einsendungen der Komponisten aller Länder 244 Arbeiten für die Konkurrenz in Betracht kommen. Den Gattungen nach ist die Zahl der Musikwerke folgende: Opern und Musikdramen 69, komische Opern 12, Balletts 36, Trios 59, Sonaten 68. Der Veranstalter des Wettbewerbes ist bekanntlich Gabriel Astruc; dem Patronat gehören an der Fürst von Monaco, die Komtesse Greffulhe und Henry Deutsch (de la Meurthe). Die Liste der Preisrichter wird noch veröffentlicht.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen an ausländische Künstler hat der Kaiser in letzter Zeit verliehen. So wurde dem Direktor der Monte Carlo-Oper, Raoul Gunsbourg, der preußische Kronenorden 2. Klasse verliehen und den Mitgliedern der Oper, den Herren Schaljapin, Rénaud, Rousselière, Bouvet und Chalmin der preußische Kronenorden 4. Klasse; den Damen Lindsay, Brozia, Héglon, Grandjean, Storchio, Deschamps-Jéhin wurden kostbare Armbänder mit den kaiserlichen Initialen in Brillanten überreicht. — Die französischen Komponisten Xavier Leroux und Jules Massenet wurden durch Verleihung des preußischen Kronenordens 2. Klasse resp. des Sternes vom Roten Adlerorden 2. Klasse ausgezeichnet. — Prof. Förstler, der Dirigent des Stuttgarter Liederkranzes, hat für seine Mitwirkung am Volksliederbuch des Kaisers den Roten Adlerorden 4. Klasse erhalten.

— Der Herausgeber der Werke des Dichterkomponisten Peter Cornelius, Max Hasse, Feuilletonredakteur der „Magdeburger Ztg.", ist vom Herzog von Anhalt mit dem Ritterkreuz des anhaltinischen Hausordens dekoriert worden.

— Die Universität Cambridge hat dem russischen Komponisten Glazounow den Doktortitel verliehen.

— Man schreibt uns aus Sondershausen: Der Klaviervirtuose Wilhelm Backhaus, dessen Bedeutung die „Neue Musik-Zeitung", Nr. 14, in einem biographischen Artikel kürzlich würdigte, wird unsere Musikstadt für kurze Zeit zur Stätte seiner pädagogischen Tätigkeit erwählen. Nach Aufforderung durch unsern neuen Hofkapellmeister Professor Traugott Ochs, der unser musikalisches Leben zu erhöhter Bedeutung zu bringen trachtet, hat sich Backhaus entschlossen, im hiesigen Konservatorium einen einmonatlichen Meisterkursus für „letzten Schliff" im Klavierspiel abzuhalten. Der Unterricht beginnt am 10. Juni und findet dreimal wöchentlich statt. M. B.

— Kammersänger Emil Liepe hat seine Stellung als Gesanglehrer am Fürstl. Konservatorium zu Sondershausen aufgegeben. Mit ihm scheidet ein um das Sondershäuser Kunstleben hochverdienter Musiker, unter dessen Leitung sich die Pflege des Kunstgesangs zu schöner Blüte entwickelt hatte. Der Künstler gedenkt nach Berlin überzusiedeln.

— Zum Kapellmeister an der Pariser Großen Oper unter der zukünftigen Direktion ist Henri Rabaud ernannt worden.

— Der frühere Hofopernkapellmeister Prof. Joseph Hellmesberger ist in Wien im Alter von 52 Jahren gestorben. 1855 als Sohn des Violinisten und Dirigenten Joseph Hellmesberger geboren, trat er 1870 als zweiter Violinist in das Streichquartett seines Vaters ein und wurde 1878 Soloviolinist der Hofkapelle und Hofoper sowie Professor des Violinspiels am Konservatorium in Wien. Hierauf war er einige Zeit als Kapellmeister an der jetzt eingegangenen Komischen Oper und am Karl-Theater in Wien tätig und wurde 1884 zum Konzertmeister und Ballettmusikdirigenten der Hofoper, 1886 zum Hofkapellmeister ernannt. Eine kurze Zeit lang fungierte Hellmesberger auch als Kapellmeister der Stuttgarter Oper. Als Komponist ist Hellmesberger mit Balletten („Fata Morgana" und „O diese Kinder") sowie mit den Operetten „Kapitän Ahlström", „Der Graf von Gleichen", „Der schöne Kurfürst", „Rikiki", „Das Orakel" und „Der bleiche Geist" hervorgetreten. Am bekanntesten machte ihn sein „Veilchenmädel". Wie noch berichtet wird, hat Hellmesberger eine fertige dreiaktige Operette hinterlassen, „Der Schusterkönig", deren Text von Felix Dörmann herrührt.

— Am 14. April ist in Dresden Geh. Hofrat Prof. Dr. Stern, der bekannte Dichter und Lehrer der Literatur gestorben. Dr. Stern war früher langjähriges Vorstandsmitglied des Allg. Deutschen Musik-Vereins und hat auch die Gedichte seines Freundes Peter Cornelius herausgegeben. Die „Neue Musik-Zeitung" hatte des Dichters und Gelehrten aus Anlaß seines 70. Geburtstages in einem Artikel der Nr. 19 des 26. Jahrgangs gedacht.

— Auf einer Konzertreise ist plötzlich am Herzschlage der 39 Jahre alte Militärmusikdirigent Gottfried Stork gestorben, der erst vor kurzem an die Spitze des 125. Infanterieregiments in Stuttgart berufen worden war. Stork, dem der Posten des bekannten Dirigenten Prem anvertraut war, hatte in der leider nur kurzen Zeit seiner Tätigkeit sich die Achtung der musikliebenden Kreise Stuttgarts erworben.

— In Prag ist am 1. Mai die hochgeschätzte Pianistin Emilie Heßler-Mildner unter großer Teilnahme der musikalischen und der ersten deutschen Gesellschaftskreise der Stadt zu Grabe geleitet worden. Mit dem Leben dieser echten Prager Musikerin — das Wortpaar bedeutet nicht wenig — verrauschte ein Nachklang aus jenem älteren Musik-Prag, das in der jungen Liszt-Wagner-Epoche eine Rolle spielt. Das Elternhaus Emilie Heßlers stand damals im tonkünstlerischen Leben der böhmischen Metropole wie kaum ein anderes im Vordergrunde. Der Vater Moritz Mildner († 1865) war nicht allein als Nachfolger Pixis', des Begründers der berühmten Prager Violinschule unseres Konservatoriums, so angesehen, daß aus aller Herren Länder junge Geiger nach Prag kamen, um bei ihm ihre künstlerische Vollendung zu erlangen (ich nenne von seinen Schülern nur Laub, Bennewitz, de Ahna, Wirth); er leitete auch die Orchesterübungen am Konservatorium und bereitete vor allem die Aufführungen Liszt- und Wagnerscher Werke vor, die die Komponisten dann dirigieren sollten. So kam er auch mit Moscheles, Vieuxtemps, Klara Schumann, David, Bülow und dessen Gattin Cosima u. a. in persönlichen Verkehr. Mildners Gattin Katharina, geb. Hlava, war zudem eine sehr geschätzte Gesangmeisterin. Dergestalt wirkte das im Vaterhause rege pulsierende musikalische Leben anregend und befruchtend auf das Talent der Tochter. Sie empfing namentlich durch die persönliche Bekanntschaft mit Liszt, der ihr daheim öfter vorspielte, Wagner und andern berühmten Meistern früh schon tiefe künstlerische Eindrücke. Den Klavierunterricht genoß sie zuerst bei Jos. Jiranek, dann, nach ihrer Verheiratung mit dem Prager Tonkünstler Friedrich Heßler, in Wien bei Epstein. Bereits in Wien trat sie vielfach öffentlich unter der Direktion ihres Gatten in den Orchesterkonzerten und an den Künstlerabenden der Gesellschaft der Musikfreunde auf. Nach Rückkehr des Ehepaares nach Prag (1878) widmete sich Emilie Heßler ganz dem Konzertspiel am Platze, wo sie schon als junges Mädchen bei den Kammermusiksoireen ihres Vaters erfolgreich debütierte. Durch ihr jahrelanges, vornehm-künstlerisches Mitwirken bei den verschiedensten erstklassigen Konzerten sicherte sie sich nicht nur einen ersten Platz als Pianistin. Wurzelnd im Boden der besten Traditionen jenes älteren Musik-Prag wurde ihre tonkünstlerische Wirksamkeit an der Seite des tatkräftigen Gatten, des verdienten langjährigen Dirigenten des Deutschen Männergesangvereins und Singvereins, mit zu einer Pulsader im Prager deutschen Musikleben während der achtziger und neunziger Jahre. Mit innerster Berufstreue widmete sich Emilie Heßler zuletzt dem Unterrichte. Auch hier mit Erfolg. So wie das vom feinsten Tonsinn getragene Spiel der Künstlerin allenthalben Sympathien und Beifall auslöste, so wird das Andenken an sie, deren künstlerisches Profil an Klara Schumann gemahnte, in Ehren bestehen. R. F. P.

Schluß der Redaktion am 4. Mai, Ausgabe dieser Nummer am 16. Mai, der nächsten Nummer am 30. Mai.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 16.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei **Kreuzbandversand** im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Anzeigen die viergespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pf. (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger“ 50 Pf.). Alleinige Annahme von Anzeigen bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen sämtlichen Filialen.

Was die Schwalbe singt.

Von **Gottfried Keßler.**

> Wo Schwalben flattern, brüten und verweilen,
> Ist lind und lieblich stets die Luft.
>
> Shakespeare.

Von jeher war der Mensch bestrebt, die Laute der bekanntesten Vögel in seine eigene Sprache zu übersetzen und ihnen Worte zu unterlegen, welche meistens ebenso sinnig und zutreffend, wie auch für die Auffassung des Tierlebens seitens des Volkes höchst bezeichnend sind. Dies ist besonders mit Bezug auf die Schwalbe, den „trauten Sommergast“, wie Shakespeare sie nennt, der Fall, denn von allen Vögeln steht sie dem Menschen wohl am nächsten. Schon im Altertum war sie das Sinnbild des wiederkehrenden Lenzes, obwohl nach unserem Sprichwort *eine* Schwalbe noch keinen Sommer macht. Heute noch gilt sie bei der Landbevölkerung als heilig und unverletzlich, und man sieht es für glückbringend an, wenn sie an den Häusern nistet. Von einer in andern Ländern vorkommenden festlichen Begrüßung der ersten Schwalbe (Grimm, Deutsche Mythologie 723) ist zwar in Deutschland nichts bekannt, wohl aber begegnen wir in den Niederlanden einer feierlichen Verabschiedung der Schwalben im Herbst, was offenbar auch eine Bewillkommnung in älteren Zeiten voraussetzen läßt. An Mariä Geburt (8. September) trinkt man nämlich dort auf ihre glückliche Abreise, und die Kinder lassen Papierdrachen steigen, um sie gleichsam zu begleiten. (Conte rendu, Bruxelles 1843.) Ebenso wird in Tirol Mariä Geburt als Tag des Wegzuges der Schwalben, Mariä Verkündigung (25. März) als derjenige ihrer Wiederankunft bezeichnet, indem es heißt:

An Mariä Geburt
Fliegen die Schwalben furt,
Mariä Verkündigung
Die Schwalben kommen wiederum.

Das süßverworrene, unermüdliche Gezwitscher der von den fernen Ufern des Senegal unter das Strohdach des deutschen Landmannes zurückgekehrten Hausfreundin übersetzt dieser wie folgt: „Als ich fortzog, als ich fortzog, waren alle Kisten und Kasten voll; da ich wiederkam, da ich wiederkam, war alles wüst und leer.“ Aehnlich sagt sie in einem von Grimm (Altdeutsche Wälder II. 88) mitgeteilten Schwalbenliedchen: „Wenn ich gehe, sind alle Scheuern voll, wenn ich komme, sind alle leer.“ Aus demselben Grunde — meint das Volk — fliegt die Schwalbe, wenn sie im Frühjahr wiederkehrt, gleich ins Haus, in die Ställe und Scheunen. Woeste berichtet in seinen „Volksüberlieferungen aus der Grafschaft Mark“, der Bauer öffne ihr absichtlich die Scheunen und freue sich, wenn sie sich einniste, während es dem Hause Unglück bedeute, sobald sie es meide. Nach dem gleichen Gewährsmann singt sie dort bei ihrer Ankunft:

As iek futt trock, as iek futt trock,
was hus un huof voll;
nu iek wi'er kuem, nu iek wi'er kuem,
es alles verrieten, verslieten, verdrieten, versplieten.

Eine andere Uebertragung lautet: „Früh hast du Kisten und Kasten voll, abends ist alles le le leer.“ Desgleichen heißt es im „Federspiel“, einer merkwürdigen, von Brentano und Arnim herausgegebenen Dichtung aus dem 17. Jahrhundert, von der Schwalbe:

Schwätzerlein, wie schwätzst so toll [d. h. lustig] und plauderst hin und her,
Früh hast du Kisten und Kasten voll, abends ist alles le le leer,
Zu morgen, eh die Sonn aufsteht, erzählst du deinen Traum,
Und abends, wenn sie niedergeht, hast du geendet kaum.

Der formgewandte *Friedrich Rückert* hat dieses aus dem Volksmunde stammende Motiv in seinem ergreifenden Liede „Aus der Jugendzeit“ poetisch verwertet und ihm folgende gefällige Form gegeben:

Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit
Klingt ein Lied mir immerdar,
O, wie liegt so weit, o, wie liegt so weit
Was mein einst war!

Als ich Abschied nahm, als ich Abschied nahm,
Waren Kisten und Kasten schwer;
Als ich wiederkam, als ich wiederkam,
War alles leer!

Der Schwalbengesang — schreibt L. Jacoby —, den besonders das Männchen fast ununterbrochen vom frühesten Morgen bis zum Abend hören läßt, zeichnet sich weder durch Wohlklang der einzelnen Töne noch durch Abwechslung aus, hat aber dennoch so etwas Gemütliches und Ansprechendes wie kein anderes Vogelgezwitscher. Wie unser Vögelchen beim ersten Morgengrauen den Bauer aufweckt, schildert in Klang und Inhalt treffend ein Vers, der ihr Frühgezwitscher also deutet:

Michel! Michel! Michel!
Steh auf! 's is heller, lichter Tag! 's is heller, lichter Tag!

Kehrt die Wanderschwalbe im Frühling unter ihr vorjähriges Hausdach zurück, wo inzwischen das Töchterlein der Familie herangewachsen ist und fleißig nähen gelernt hat, zwitschert der bauende Vogel vergnügt: „Sieh, wie näht sie!“ Die Kinder ihrerseits schauen gerne dem emsigen Tun und Treiben der leichtbeschwingten Gäste zu und lauschen, gleich dem Knaben bei *Chamisso*, mit Freude ihrem frohen Liedchen:

Als die lieben kleinen Schwalben
Wundervoll ihr Nest gebaut,
Hab' ich stundenlang am Fenster
Heimlich sinnend zugeschaut;

Und wie erst sie eingerichtet
Und bewohnt das kleine Haus,
Haben sie nach mir geschauet
Gar verständig klug hinaus.

Ja, es schien, sie hätten gerne
Manches heimlich mir erzählt,
Und es habe sie betrübet,
Was zur Rede noch gefehlt.

Im allgemeinen wird der Ruf der Schwalbe vom Volke mit Vorliebe tadelnd und meisternd ausgelegt. Die am Brunnen allzulange plaudernden Frauen und Töchter schilt sie im Aargau:

Die Wüber chiiflet und rätschit
und lueget nit zum Füir.

In Schwäbisch-Bayern:

Gschwitzige, gschwätzige Weiber,
haben's lang gschwitzt und gschwätzt,
haben's kein Feuer und Licht:
schreien's, o Jee — — rum!!

Einer wallachischen Sage zufolge war die Rauchschwalbe selber ein geschwätziges Mädchen, welches mit seinen Eltern haderte und andere verleumdete. Sie wurde darum in ihre jetzige Gestalt verwandelt und muß ihr Nest in Schornsteinen bauen, dem schwärzenden Rauch ausgesetzt (Schott 284).

In der Umgegend von Berlin singt die Schwalbe:

Wollde mich en Kittel flicken:
Habbe kenen Zwir-r-r-r-n,
Habbe nur noch en klen Endichen,
Das muß ich lange zirrn!

Der Spanier deutet den Schwalbengesang in etwas leichtlebiger Art und Weise:

Iß und trink, borg das Geld,
Doch sei flink, eh' man dich hält,
Und flieh, flieh, flieh, Beatriiiiiiz!

Im polnischen Märchen vom „Glasberg“ (Woycicki 115) dienen die Schwalben im goldenen Schloß als Botinnen. In dieser Eigenschaft erscheinen sie auch im Gedichte „Ziehende Schwalben“ von *Julius Mosen*, worin sie beim Herbstesbeginn Abschied vom Hirten nehmen und von letzterem den Auftrag erhalten, ihm seine Liebste grüßen zu lassen:

Der munt're Hirte singet:
„Seht ihr nach meinem Sinn
Ein Mädchen, ja dem bringet
Die schönsten Grüße hin,
Nach meinem Sinn,
Dahin, dahin!“

Aeußerst interessante Mitteilungen über die Schwalbensprache hat *Wilibald von Schulenburg* in seinen „Wendischen Volkssagen und Gebräuchen aus dem Spreewald“ aufgezeichnet. Man freut sich, bemerkt er einleitend, über nichts mehr, als wenn man die Schwalben zum ersten Male im Frühjahr sieht. Darum soll man sagen: „Witajšo, witajšo, jaskolicki, Willkommen, willkommen, Schwalbchen!“ Die Jaskolizki zwitschern: „Madel, wie du willst, Madel, wie du willst, — watsch, witsch, 'osen flicken, kein Zwirn, — Strümpfe stricken, Strümpfe stricken, hab' kein Zw.i.rn.“ Wenn einer lange im Wirtshaus geblieben ist und erst in der Morgenfrühe

nach Hause ins Bett geht, rufen ihm die Schwalben spöttisch zu: „Etš, etš, dłujko spał, dłujko spał, ty byk, ty byk, dłujko spał: Etsch, etsch, Langschläfer, Langschläfer, du Bull, du Bull, Langschläfer.“ Dem Landmann zwitschert sie bei Tagesanbruch durchs Kammerfenster zu: „Góspodarik, sławaj, wólaj twójn celaź, źi, futruj twójo, zbózó,“ d. h. „Wirt, stehe auf, rufe deinen Knecht (eigentlich Gesinde), geh, füttere das Vieh.“ Bei ihrer Wiederkehr im Frühjahr redet sie den Sperling, der die Winterszeit in der alten Heimat verbracht, folgendermaßen an: „Wroble, ty złożje! wšykno ty mě zežerjošo. Ak ja som na zymu přecsšegnuła, ga su wšykne brožnje połne byłe. Ga som zasje přišla, ga nět niži nic njejo: Spatz, du Dieb! fraßest alles im Winter auf. Als ich im Herbst fortgezogen bin, da sind alle Scheunen voll gewesen. Da ich wiederkomme, da ist nun nichts.“ Prahlerisch entgegnet der Sperling: „Jaskolicka! ja prachtkjarl, ja zymje buroju kórca umłosił, bur za mnu z cypami buchnu, ja pak se ze žěru myknueh a doch yšči žywy bych: Schwalbe, ich bin ein Hauptkerl, ich habe im Winter dem Bauer den Scheffel ausgedroschen, der Bauer schlug mit Dreschflegeln nach mir, ich aber entschlüpfte flink durch ein Loch und blieb doch noch am Leben.“ Wenn die Schwalbe bei naßkalter Witterung friert, klagt sie dem Sperling: „Ty byk, ty byk, nožki šćipju; pjenježki změju, škórnicki kupiš: Du Bull, du Bull, kneifst an den Beinchen, hätte ich Pfennige, würde ich mir Stiefelchen kaufen.“

Eine gute Bedeutung haben die Schwalben und ihr Gesang auch in den Legenden. Nach schwedischem Volksglauben zwitscherten sie bei der Kreuzigung des Heilandes auf Golgatha voll Mitleid: „Hugswala, swala, swala hom, tröste, kühle, kühle ihn!“ Deshalb sind sie dem Volke heilig. Der Einsiedler Gutlach war häufig von Schwalben umgeben, ebenso St. Franziskus von Assisi, dieser große Naturfreund, der ihnen einmal — und zwar mit Erfolg — befohlen haben soll, stille zu schweigen und seine Predigt über Gottes Vatergüte anzuhören. Dasselbe berichtet die Legende vom heiligen Adelrandus und Gandolphus. Aus den angeführten Gründen wird unser Vögelchen in manchen Gegenden die „fromme Schwalbe“ genannt, und die Leute sagen, sie zwitschere in der Morgendämmerung ein zartes Liedchen zum Preise der Mutter Gottes. Des Morgenlobgesanges der Schwalbe gedenkt Klemens Brentano in den Versen:

Wer nie der Vöglein Brut zerstört,
Wer auf der Schwalbe frühen Morgensegen
Mit still gerührter Seele hört,
Der geht der Armut liebreich auch entgegen.

Als Lenzesbotin wird die Schwalbe in einem anmutigen Gedichtchen von Julius Sturm gefeiert. Der Poet fragt die „aus fernem Land“ zurückgekehrte traute Hausfreundin:

„O sprich, woher
Ueber Land und Meer
Hast du die Kunde vernommen,
Daß im Heimatland
Der Winter schwand
Und der Frühling, der Frühling gekommen?“

Auf diese Frage erteilt die Schwalbe nachstehende hübsche Antwort, die den passenden Schluß unserer Skizze bilden mag:

„Weiß selber nicht,
Woher mir gekommen die Mahnung;
Doch fort und fort
Von Ort zu Ort
Lockt mich die Frühlingsahnung.

So ohne Rast
In freudiger Hast,
Auf hohen luftigen Wegen,
Flieg' ich unverwandt
Dem Heimatland,
Dem lenzgeschmückten, entgegen.“

Unsere Musikbeilage zu Nr. 16 bringt an erster Stelle ein Klavierstück: „Zigeuner“ von Professor Paul Blumenthal, über den in heutiger Nummer unter der Rubrik „Unsere Künstler“ die Rede ist. Es ist ein im Stile des ungarischen Tanzes, jedoch ohne Verwendung von Originalmelodien komponiertes Stück, charakteristisch und flott, die Nachahmung des Cymbals im ersten Teil von anschaulicher Wirkung. Ueber die in der „Neuen Musik-Zeitung“ erschienenen Arbeiten Blumenthals gibt der erwähnte Artikel ebenfalls Auskunft, und wir glauben mit der Zustimmung unserer Leser rechnen zu können, wenn sie dem Namen Blumenthals unter den ständigen Mitarbeitern in der „Neuen Musik-Zeitung“ begegnen werden. — An zweiter Stelle steht ein Gesangsstück im Balladenton mit Klavierbegleitung: „Der alte Mühlbursch“ von Edwin Grohmann. Wir hatten in letzter Zeit zwei kleinere Lieder von ihm veröffentlicht, die sich durch Frische und Natürlichkeit der Empfindung auszeichneten. Heute mögen einige Worte über den Teplitzer Komponisten an dieser Stelle Platz finden. Trotz seiner großen Vorliebe für Musik ging es Grohmann wie manchem andern auch: er mußte, durch die Verhältnisse gezwungen, ein Brotstudium ergreifen, erhielt dabei aber gründlichen Unterricht im Klavierspiel von der Tochter des Komponisten W. H. Veit und unterzog sich theoretischen Studien bei dem ehemaligen Domkapellmeister und Kirchenkomponisten der Regensburger Schule, J. B. Molitor in Leitmeritz. Grohmann hat sich aber speziell auf das Gebiet des weltlichen Liedes verlegt. Schon dadurch, daß er viel zur Liederbegleitung herangezogen wurde, erwarb er sich eine eingehende Kenntnis der Liederliteratur. Angeregt durch die Balladen des verstorbenen Martin Plüddemann, schrieb er einige Balladen für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, und zwar „Gotentreue“, „Wilder Ritt“, „Semiramis“ und „Der alte Mühlbursch“. — Insbesondere von „Semiramis“ sagt Dr. Batka, daß es eine ausgereifte Arbeit sei, in der das moderne Rezitativ gut verwendet wurde. Von anderen Liedern sind früher im Verlage der „Neuen Musik-Zeitung“ erschienen: „Ich wollt' ich wär'“ (Nr. 1 des 20. Jahrg.), „Herbst“ (Nr. 20 des 20. Jahrg.) und „Maßliebchen“ (Nr. 3 des 22. Jahrg.). Der Verlag der Wiener Kunst-Zeitschrift „Lyra“ hat den Männerchor „Jungritter Frühling“ im Vorjahre herausgebracht.

* * *

Geschichte der Musik von Richard Batka.

Als Gratisbeilage liegt der heutigen Nummer der fünfte Bogen von Richard Batkas „Geschichte der Musik“ bei. Neu eintretenden Abonnenten beehren wir uns mitzuteilen, daß die früher schon erschienenen vier Bogen zum Preise von je 20 Pfg. zuzüglich 10 Pfg. für Porto = 90 Pfg. (gegen Einsendung des Betrags in Briefmarken) vom Verlag erhältlich sind. Dieselben können auch durch jede Buch- oder Musikalienhandlung nachbezogen werden. ☞ In jedem Quartal erscheinen zwei Lieferungen dieser Musikgeschichte.

* * *

Die Kunstbeilagen der „Neuen Musik-Zeitung“ erfreuen sich, wie aus vielen Zuschriften und Bestellungen hervorgeht, allgemeiner Beliebtheit. Um nun den Abonnenten, die nicht im Besitz aller früher erschienenen Musikerporträts sind, Gelegenheit zu geben, diese Kunstblätter zu erwerben, hat der Verlag von Carl Grüninger eine besondere Ausgabe beschlossen. Jedes der Blätter ist auch einzeln zu kaufen und wird in tadelloser Verpackung versandt. Von den früher erschienenen 14 Bildern ist z. B. die Reproduktion der Beethoven-Büste ein ausgezeichnetes, von Kennern sehr geschätztes Blatt, das in dieser Ausführung sonst überhaupt nicht zu haben ist. Die Sammlung berühmter Musikerköpfe in den Kunstbeilagen der „Neuen Musik-Zeitung“ stellt einen wertvollen Besitz fürs Haus dar, um so mehr, als die einzelnen Blätter auch im Rahmen oder auf Kartons vorzüglich wirken. Der äußerst niedrige Preis, Größe der Bilder, Verpackung usw. sind aus dem Inserat in heutiger Nummer zu ersehen.

Literatur.

Ein Thema von internationalem Interesse, nämlich „Nietzsches Einfluß auf die französische Literatur“ behandelt im 2. Aprilheft (Nr. 14) von „Bühne und Welt“ (Berlin, Otto Elsners Verlag, 60 Pfg.). Professor Dr. Henri Lichtenberger von der Pariser Sorbonne, der bekannte treffliche Kenner des deutschen und gallischen Geisteslebens, indem er den Spuren, die die Werke des genialen Denkers jenseits des Rheines hinterlassen haben, ebenso sachkundig wie kritisch prüfend nachgeht und das Maß der Beeinflussung bestimmt. Eine kenntnisreiche und feinsinnige Studie liefert auch der Münchener Schriftsteller Robert Kohlrausch mit seiner Schilderung von Lessings Wohnungen in Wolfenbüttel und Graf Platens Ansbacher Geburtshaus und Grabstätte in Syrakus, die uns auch sämtlich in wohlgelungenen Bildern vorgeführt werden. Amüsante Plaudereien sind die Beiträge von Albert Borée „Spielgeld und Moral“ und von Franz Dubitzky „Ungeschriebene Opern“. In Heinrich Stümckes Berliner Theater-Revue werden u. a. die drei bemerkenswerten jüngsten Ibsen-Aufführungen von Brahm und Reinhardt und die erfolgreichen Premieren von Bernstein und Schalom Asch „Der Gott der Rache“ und „Der Dieb“ ausführlich gewürdigt. Endlich sei auf die drei prächtigen Szenenaufnahmen aus Beerbohm-Trees Inszenierung von Shakespeares „Antonius und Cleopatra“ hingewiesen.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



— „Es muß auch solche Käuze geben." Paul Emil Thieriot (geboren 1780 in Leipzig, gestorben 1831 in Wiesbaden), eine seltene merkwürdige Persönlichkeit, war, auch wissenschaftlich hoch gebildet, ein ausgezeichneter Geigenvirtuos. Er verfügte über einen großen markigen Ton und drang tief in den Geist klassischer Kompositionen ein. Seine innige, von poetischem Zauber beseelte Ausdrucksweise blieb unübertroffen. Sein gutes Herz, seine natürliche Liebenswürdigkeit, sein unvertilgbarer Humor und immer schlagfertiger Witz gewannen ihm Gönner und Freunde. Enge Freundschaft verband ihn unter anderen mit Jean Paul. Aber seine große nervöse Reizbarkeit, sein Künstlerstolz, verbunden mit Unkenntnis der üblichen Umgangsformen, seine idealistischen, der Welt abgekehrten Lebensanschauungen drückten seine geistigen großen Anlagen herab, so daß sich trotz verschiedener fester Anstellungen auch äußerlich sein Leben nie vorteilhaft gestaltete. Er starb, nachdem er durch die Absonderlichkeiten, Ecken und Schärfen seines Wesens zuletzt alles Ansehen verloren hatte, in größter Dürftigkeit als einer der ärmsten Menschen der Erde. Sein langjähriger Freund, der Komponist und Dichter Xaver Schnyder von Wartensee, der ihn anf einer Reise in Neuchatel, wo Thieriot einige Jahre als Musikdirektor wirkte, kennen gelernt hatte, entwirft in seinen „Lebenserinnerungen" ein scharf gezeichnetes Bild von ihm. In diesem einzigen schriftlichen Denkmal, das wir bis jetzt über Thieriot haben, bringt er auch alle die wunderlichen Züge seines starren Charakters vors Licht, die ihm als Künstler und Menschen auf die Dauer verhängnisvoll werden sollten. Seine dort geschilderten Schrullen und Launen erregen, wenn nicht Bedauern, so doch das lebhafteste Kopfschütteln. Hier seien nur zwei Fälle solcher eigenartigen Anwandlungen des Thieriotschen Ichs wiedergegeben, um die Anführung der Worte Goethes im Faust: „Es muß auch solche Käuze geben" zu rechtfertigen. Eines Tages wurde Thieriot in Wiesbaden, wo er in dem letzten Jahrzehnt seines Lebens an dem Knabeninstitut Delaspée als Musiklehrer und Lehrer der lateinischen und griechischen Sprache angestellt war, von einer liebenswürdigen Familie zu einer Abendgesellschaft gebeten. Solche Einladungen lehnte er für gewöhnlich ab, da er den Gesellschaftszwang nicht liebte. Diesmal aber nahm er die Aufforderung an, denn er schätzte die Familie, der er zu Verbindlichkeiten verpflichtet war, und befand sich vielleicht überdies in besonders freudiger Laune. Er ging hin und brachte sogar seine Geige mit. Der Abend verlief in Heiterkeit, Freude und Lust. Thieriot entzückte und begeisterte alle Anwesenden durch sein wundervolles Spiel. Nach einigen, der Kunst und Geselligkeit geweihten Stunden, bat die Hausfrau sämtliche Gäste, ihr in den Nebensalon zu einem Abendessen zu folgen. Alle setzten sich vergnügt an den Tisch, aber ein Stuhl blieb leer. Die Hausfrau sah bald, daß Thieriot fehlte, stand auf und suchte ihn. Endlich fand sie den Sonderling in einer Ecke des Musikzimmers, das inzwischen von der Dienerschaft dunkel gemacht worden war, und wandte sich mit freundlichen Worten zu ihm: „Wir sind nebenan zu einem kleinen Abendessen vereinigt, Herr Thieriot, kommen Sie gefälligst mit mir." Aber Thieriot entgegnete: „Ich bitte ergebenst, gnädige Frau, bekümmern Sie sich nicht um mich, ich erwarte hier mein Abendessen. Ich habe meinem Dienstmädchen befohlen, es in dieser Stunde hierher zu bringen. Ich werde es still in dieser Ecke genießen, und ich bitte Sie, sich bei der Gesellschaft meinetwegen nicht zu beunruhigen, ich will mich schon unterhalten, bis sie alle wiederkommen, und dann spiele ich noch mit Ihnen die besprochene schöne Sonate für Klavier und Violine von Mozart." Die Hausfrau kannte Thieriots Sonderbarkeiten und quälte ihn daher nicht länger. Sie ging zur Gesellschaft zurück und tröstete die Gäste: „Der gute Thieriot hat Kopfschmerzen und will in der Stille des Nebenzimmers seine Nerven beruhigen lassen." Die Gesellschaft endete nach Mitternacht zur Befriedigung aller, und selbst Thieriot ging mit seiner Fräulein Geige im Arm seelenvergnügt nach Hause. Ein andermal: Ein reicher Kaufmann, der einen Knaben in dem genannten Institut Delaspée hatte, kam nach Wiesbaden, um die Fortschritte seines Sohnes zu prüfen. Er war mit dessen Leistungen sehr zufrieden und sprach seine besondere Frende aus in dem Fache, das Thieriot lehrte. Um diesem ein kleines Zeichen der Anerkennung zu geben, lud er ihn ein, um 1 Uhr im Gasthof sein Mittagsgast zu sein. Thieriot nahm die Einladung an, aß und trank seelenvergnügt und bezauberte seinen Gastgeber durch Witz, Humor und reiches Wissen. Nach Tische stahl sich Thieriot zu dem Oberkellner und fragte nach der Zeche. „Herr N. hat schon für Sie bezahlt," erwiderte der Kellner. „So so!" murmelte Thieriot; „was kostet denn das Kuvert?" „Einen Gulden dreißig Kreuzer." Thieriot ging in eine Ecke, suchte das Sümmchen mühsam aus seiner Tasche in Gestalt von lauter kleinster Münze zusammen und kehrte zu Herrn N. zurück. Dieser bot ihm freundlich die Hand nnd Thieriot — drückte ihm den Betrag seines Kuverts darein. „Was soll das bedeuten?" fragte Herr N. „Ei, das sind ein Gulden dreißig

Kreuzer, die Sie für mein Kuvert ausgelegt haben!“ „Sie waren ja mein Gast,“ entgegnete Herr N., der den guten Thieriot noch nicht von dieser sonderbaren Seite kannte. Es entspann sich hierüber eine lange unangenehme Erörterung und das Ende vom garstigen Lied waren starke Verdrießlichkeiten auf beiden Seiten. Diese beiden Fälle waren noch harmlos. Schlimmere Folgen hatte Thieriots Benehmen schon, als er, was auch geschah, in einem Konzerte in München sich vom Publikum, weil es seiner Meinung nach sein Spiel nicht gehörig würdigte, abwandte, sein Pult dem Orchester zu drehte und diesem das Stück allein vorspielte; oder wenn er bei dem Fürsten Dietrichstein in Wien, an den er dringlich empfohlen war, nachdem er anderthalb Stunden im Vorraum des Empfangszimmers vergeblich gewartet hatte, weil er die Geduld verlor, einfach seine Visitenkarte abgab und wieder fortging, oder wenn er der Herzogin Amalie von Sachsen-Weimar, als sie auf ein Billett Goethes hin die Bekanntschaft seiner Violine zu machen wünschte, ihr in der Art Till Eulenspiegels — die wohlverschlossene Geige mit dem Kastenschlüssel ins Schloß schickte. Aber am meisten schadete ihm die barocke Leichenrede, die er 1826 bei dem Begräbnis seiner Frau, Eva, geborene Hofmann, hielt, weil damals manche Leute anfingen, ernstlich an seinem Verstand zu zweifeln. Sein Herz verblutete fast bei dem Verlust des geliebten Weibes, mit dem er vierzehn Jahre in glücklichster Ehe verbunden war. Gleichwohl bestand er darauf, der Verstorbenen die Grabrede selbst zu halten. Auf dem Friedhofe herrschte auf diese Kunde hin ein ungeheures Gedränge. Thieriot erschien. Blaß, zitternd, in Schmerz aufgelöst, vernichtet, trat er ans Grab und sprach: „Verehrte Anwesende! Ich kann Ihnen keinen besseren Begriff geben von der Größe meines Verlustes und von dem hohen Werte meiner lieben Frau, deren Hülle wir der Erde übergeben, als wenn ich Ihnen aus einem Briefe ihre Ansichten über Leben, Tod und Unsterblichkeit mitteile.“ Hier zog er ein Papier aus der Tasche, entfaltete es und las:

„Das Leben ist nix,
Sterben muß man fix,
Dann fährt man in eine dünne Haut,
Ein Esel, dem's davor graut.“

Thieriot machte hierauf sein Kompliment und schwankte langsam davon. Die Gefühle des Publikums waren nicht zu schildern. Die einen zuckten die Achsel, die anderen äußerten ihre Empörung. Thieriots Grabrede war verklungen, mit ihr aber auch für immer das Ansehen des Redners begraben. Dr. E. Dörffel.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 4. Mai.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Abonnent J. Lang—m. Die Straßburger Stelle ist noch nicht besetzt; im andern Falle hätten Sie die Notiz in der „Neuen Musik-Zeitung" gelesen. Wenden Sie sich an Herrn Dr. Altmann in Straßburg, Johannesstaden. Wir würden Ihnen raten, Herrn Dr. Altmann die Sache, um die es sich handelt, gleich mitzuteilen.

Oberamtsrichter N. So rasch läßt sich die Angelegenheit leider nicht erledigen, zumal wir den betreffenden Künstler nicht kennen. Wir werden uns jedoch den Namen notieren.

Pfarrer R., W. Es seien Ihnen empfohlen: Chopin, sämtliche Werke, rev. von Scholtz 3 Bände à 4 Mk. (Edition Peters). Schubert, sämtliche Werke, rev. v. Köhler, 4 Bde. Bd. 1 Sonaten 3 Mk.; Bd. 2 Kompositionen 2 Mk.; Bd. 3 Tänze 1 Mk.; Bd. 4 Supplement 2 Mk. (Edition Peters). Schumann, sämtliche Klavierwerke. Erste mit Fingersatz und Vortragszeichen versehene instruktive Ausgabe. Nach der Handschrift und persönlichen Ueberlieferungen von Klara Schumann. In 2 Abteilungen einschließlich Konzerte je 7.50 Mk. 6 Bde. je 2.25. Ergänz.-Band: Konzerte und Konzertstücke 1.50 Mk.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 4. Mai.)

E., A. Zwei gediegene Männerchorsätze. Der Osterhymnus verdient den Vorzug. Fein ist die Wendung nach A dur in dem fast zu düster gefärbten Trauergesang.

Leichtes Blut. Ihre Musik ist besser als die Schnurre von Pfefferkorn. Für diesen Knaster sollte Ihnen übrigens die Pfeife zu gut sein; oder legen Sie keinen Wert auf eine musikalische Reputation?

O. G. G., W—ten. Sie verstehen weder von Harmonielehre noch von Formenlehre viel. Der Marsch müßte ganz umgearbeitet werden. Die Tonart des zweiten Teils und des Trios, das in As dur stehen müßte — Sie haben Des dur —, ist verfehlt. Auch sonst fehlt es nicht an Irrtümern. Die Chöre sind melodisch gut; im Satz ist einiges falsch.

B. F., H. Ihre Neckerei ist eine ziemlich bescheidene Talentprobe; die stilistische Behandlung weist zwar auf einen soliden Geschmack hin. — Instrumentationslehre von H. Kling; Klavierschule von E. Breslaur. Bis zur sichern Musikerexistenz hätten Sie noch einen mühevollen Weg. Eine Musikbildungsanstalt kann Ihnen natürlich so wenig wie wir etwas zum voraus versprechen. Fragen Sie selbst in Berlin an.

Maria. Die zwei Unterstimmen müssen beim Frauenchor wie die Oberstimmen im Violinschlüssel geschrieben sein. Der innige Satz fließt aus einem hingebenden Herzen. Einige Takte sind zu verbessern, so der 7. und 13.

H. St. Stuttg. Verbänden Sie mit Ihrer offenbar reichen Erfahrung im Männerchorsatz noch mehr theoretisches Studium, dann fielen Ihre Versuche bedeutend besser aus. Manches ist gut und vorzüglich,

manches reflexionsmäßig und oft steuert auch das gute Gedächtnis etwas bei. „Extrapost“ und „Spielmannsart“ sind wertvoller als der „Kuß“.

Helveticus. Ihr Duett ist frei von der Originalsucht und dem rätselvollen Gebaren halbfertiger Stürmer; Sie sind ein Freund und Anwalt natürlicher, ungesuchter Lyrik, die ihr Genüge in sich selber findet. Ein Vorzug liegt mit in der leichten Ausführbarkeit des Duetts.

O. Br–lich., Berl. Ihre in das heitere Operettenelement getauchte Musik atmet in reichem Maße den gewollten schlüpfrigen Geist. Proben und Fortschritte gut.

H. M., Altona. In „Er ist's“ betätigt sich in nicht immer ganz einwandfreier Weise ein sehr lebendiges, musikalisches Naturell. Die angestrichenen Stellen wirken garstig.

G. F., Sch–berg. Sie geben uns mit Ihrer sechsstimmigen Litanei aufs neue wieder Ihr hochentwickeltes Können zu bestätigen Gelegenheit. Wir beglückwünschen Ihre Kirchengemeinde zu einem Meister, der so tüchtig und so bescheiden ist.

Rätsel.

Mädchen, Mädchen laßt doch warnen
Euch vor einem solchen Mann,
Der mit leeren Schmeichelworten
Allzuleicht das Herz gewann. —
Lieben und bewundern können
Wir ihn in der Kunst allein,
Was hier schuf der Größten einer,
Wird, gleich ihm, unsterblich sein.
Elisabeth Guth.

Auflösung des Rätsels in Nr. 14: Bach.

Lösungen der Rätsel in Nr. 12 und 13 sandten nachträglich ein: John H. Haarburger, Bloemfontein (Südafrika). Martha Ferrari, Bozen.

Eingesandt.

Ein Mahnwort an die deutsche Frau. Fast ausnahmslos herrscht trotz aller Mahnungen in der Kleidung der Frau das Korsett. Nur auf Kostümfesten sieht man mehr als eine jener liebreizenden Gestalten aus der Empirezeit, mehr als eine in den weichen losen Gewändern, und berechtigtes Entzücken erregen die Trägerinnen. Was Künstlerhand entwarf und ausführte, war für unsern Geldbeutel naturgemäß zu teuer. Da kamen denn die Erzeugnisse unserer oft recht mäßigen Hausschneiderinnen ans Tageslicht. Kein Wunder, wenn die Reformtracht ein bißchen in Verruf kam. Die Zeiten sind glücklicherweise wieder überwunden. Heute kann jeder für mäßiges Geld ein stilgerechtes, schönes Empirekleid haben. Es beschäftigen sich so viel Künstler und Künstlerinnen damit, daß die Auswahl gegen früher viel größer ist. Da hat man entzückende Sport-, Gesellschafts- und Straßenkleider. Vor allem aber ist es die Sängerin im Konzertsaal, die bei Ausübung ihres Berufs ein für allemal zum Reformkleid übergehen sollte. Als Bezugsquelle für Reformkostüme jeder Art sei das Modewarenhaus Adolph Renner, Dresden, Altmarkt 12 empfohlen. Die Sachen, die man kauft, sind nicht teuer, aber schön, modern und elegant. Es wird eine illustrierte Sonderpreisliste für Reformkleider auf Wunsch portofrei zugesandt.

• • •

Eine neue Methode zur Desinfektion der Mund- und Rachenhöhle. In der Uebergangszeit vom Winter zum Frühjahr ist die Gefahr der Erkältungen stark vermehrt. Als Schutz erweisen sich hier die angenehm schmeckenden Formamint-Tabletten der Firma Bauer & Cie., Berlin SW. 48, die beim Zergehen im Munde den Speichel antiseptisch machen und so vollen Ersatz der meist unzulänglichen Gurgelwässer bei allen Erkrankungen der Mund- und Rachenhöhle bieten. Wir verweisen ausdrücklich auf den der heutigen Nummer beiliegenden Prospekt.

• • •

Unserer heutigen Nummer liegt auch ein Prospekt der Firma J. A. Pfeiffer, Pianofortefabrik, Stuttgart, bei, den wir der besonderen Beachtung unserer Leser empfehlen.



Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

„Salome"

von Oskar Wilde und Richard Strauß.*

Studie von Dr. **Otto Neitzel** (Köln).

Einführung.

Erste Szene. Narraboth, ein schmucker junger Hauptmann von der Leibwache des Herodes, zwei Soldaten, ein Kappadozier, ein Page lungern auf dem Palasthof des Herodes zu Jerusalem, Vierfürsten von Jerusalem von Romas Gnaden. Er ist, wie oft, beim schwelgerischen Gastmahl, um seine Gewissensbisse — veranlaßt durch die Ermordung seines Bruders und seine Heirat mit dessen Weib Herodias — zu betäuben. Narraboth starrt durch die geöffnete Palasttür in das Innere auf die Prinzessin Salome, deren geheimnisvolle Schönheit ihn bestrickt hat.

Musikalisch wird sie sogleich durch den ersten Takt charakterisiert:

Salome 1, Charaktermotiv.



Dies Motiv spiegelt ihre Launenhaftigkeit, sowie ihren durch eine ihr nicht behagende Umgebung verursachten Mißmut getreulich wieder. Das Gespräch der anwesenden Personen geht von ihr sehr bald zum Monde über, der heute ein ganz merkwürdiges Aussehen zeigt. In ihrer bilderreichen Sprache vergleichen ihn die Orientalen bald mit einer aus dem Grabe aufsteigenden Frau (von langsamen Aufwärtsschritten des Orchesters und einer „trostlos" gemahnenden Modulation nach a moll begleitet), bald mit einer „kleinen Prinzessin, deren Füße weiße Tauben sind" (durch das Orchester huscht ein wirres Triolen-Getänzel). In diese Erörterungen poltern aus dem Palastinnern die Juden mit ihren öden Streitereien über Religion recht unwirsch hinein (es erklingen die kreischenden kurzen Orchesterphrasen über einem Rhythmus von beabsichtigt stumpfsinniger Grobheit, eine Charakterisierung, deren weitere Bekanntschaft wir noch in dem berühmten Hebräer-Quintett machen werden). Den musikalisch-poetischen Gipfel der Szene bedeutet der milde Gesang des Täufers Jochanaan aus der Zisterne, der von seinem Gefängnis in der Tiefe aus die Ankunft des Messias verkündigt.

Seinen Gesang begleitet oft das eine der zwei Motive, die der Komponist zu seiner Charakterisierung verwendet und das man das Motiv der Menschenliebe nennen kann:

Jochanaan 1, Motiv der Menschenliebe.



Da gerät die Szene in Aufruhr: Salome, die heute so merkwürdig blaß aussieht (die herbe Dissonanz spiegelt die scharfe Pein, die an ihrer Seele nagt, wider),

Salome 2, Peinmotiv.

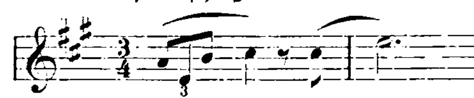


stürmt von der Tafel heraus ins Freie, ein Vorgang, ganz danach angetan, um den Hauptmann Narraboth in höchste Aufregung zu versetzen.

* Anm. der Red. Wir beginnen heute die früher angezeigten ausführlichen Analysen hervorragender neuer Werke mit der Studie über Straußens „Salome" von Dr. Otto Neitzel. Der Verfasser hat sie in der Form seiner bekannten, bei Cotta bereits in dritter Auflage erschienenen Analysen Wagnerscher Werke abgefaßt, die zum Besten gehören, was über den Gegenstand in der reichen Wagner-Literatur geschrieben worden ist. Dem heutigen Aufsatz wird ein zweiter folgen, der sich auch mit der künstlerischen Persönlichkeit Straußens im allgemeinen beschäftigt. Die in unserer Studie angeführten Seitenzahlen beziehen sich auf den von Otto Singer meisterhaft besorgten, spielbaren Klavierauszug. Er ist bei Ad. Fürstner in Berlin erschienen und kostet 16 Mk.

Zweite Szene. Ihrem Erscheinen entspricht das Hauptmotiv der Salome, das eine frische und beherzte Entschlußkraft andeutet:

Salome 3, Entschlußmotiv.



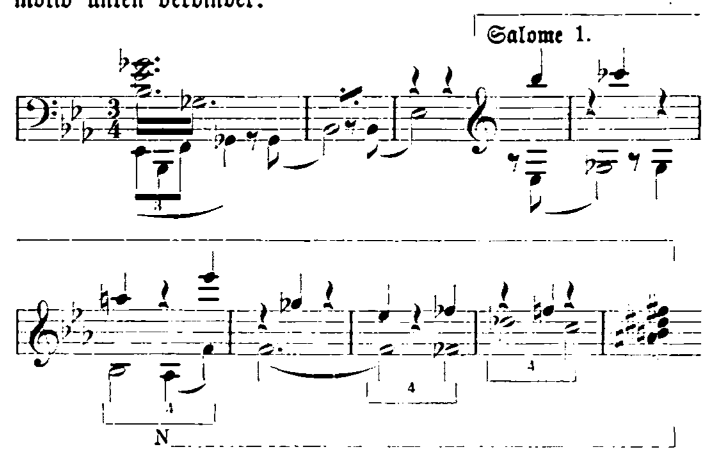
Sie will, sie kann nicht im Palast beim Festmahl bleiben: die Maulwurfsaugen des „Mannes ihrer Mutter“ (Trillerkette mit einem auf Herodes deutenden Sehnsuchtsmotiv im Basse charakterisiert die widerwärtige Belästigung) sind ihr unerträglich. Hier draußen ist's schön, hier kann sie atmen:

Salome 4, Motiv der Anmut.

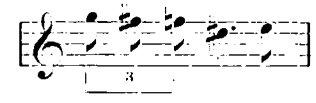


Katzenhaft schmächtig wiegt sie sich in den Hüften, stolziert sie im Mondenschein einher. Da drinnen sitzen „Juden aus Jerusalem“ (sofort kreischen wieder die Hebräermotive), „schweigsame listige Aegypter“ (schleppende Tonfolgen in der Tiefe), „brutale ungeschlachte Römer mit ihrer plumpen Sprache“ (derbe abgerissene Akkorde), die sie haßt gleich allem, was sie an ihre von Fäulnis angefressene Umgebung erinnert und namentlich alles, was die Faust der politischen Ueberlegenheit verkörpert.

Da ertönt die Stimme des Täufers Jochanaan aus der Zisterne und reizt Salome zu äußerster Neugier, ist es doch der Prophet, vor dem „der Tetrarch Angst hat, der schreckliche Dinge über meine Mutter sagt“. Die Aufforderung des Herodes, zum Fest hineinzukommen, lehnt sie, ihr Füßchen stampfend, ab, um zunächst festzustellen, ob der seltsame Mann in der Zisterne jung oder alt ist. (In der Musik lösen sich die Salome-Motive in rapidem Wechsel und mit bewundernswerter Geschmeidigkeit ab. Das Entschlußmotiv beherrscht auch die Antworten der Soldaten auf ihre Fragen, ist doch hier Salomes Neugier das hauptsächliche. Reizvoll klingt das in leichte Tupfen aufgelöste Charaktermotiv der Salome, das leise und freundlich Narraboths Fürsorge für die Erwählte seines Herzens begleitet und das sich mit dem verlängerten Entschlußmotiv unten verbindet:



Die Tupfen entsprechen genau den Tonschritten des Salome-Motivs. Beim Buchstaben N beginnt das Liebesmotiv des Narraboth, auf seine unerwiderte Neigung zur Prinzessin Salome deutend. Aber auch solche musikalische Bildungen, wie die unwirsche Triole bei Salomes Worten: „Er sagt schreckliche Dinge über sie“:



verleugnen den Ursprung nicht: die Triole bildet eine verkürzte Form des Anmutmotivs, das hier verzerrt erscheint.

Diese „Quellenforschung“ der Partitur würde, wenn sie in dieser Art hier weiter durchgeführt würde, natürlich weit über den Umfang dieser Studie hinausgehen. Nur sollte hier einmal das Verfahren von Richard Strauß an einigen Beispielen gezeigt werden, um die eiserne Konsequenz, mit der er die Partitur trotz aller scheinbarer Willkürlichkeiten aufbaut, und um seine staunenswerte Kunst der Motiv-Umschmelzung zu zeigen. Weiterhin mag der Leser, den Straußens Kompositionstechnik interessiert, die Quellenforschung selbst vornehmen, da sie bei einiger Aufmerksamkeit keine Schwierigkeiten bietet.

„Aus dem Samen der Schlange“, fährt Jochanaan fort, wird ein Basilisk kommen (man beachte die bedeutsame Tonfolge im Baß: F—Des—Ces—Es). Ferner sei auf Straußens Prinzip hingewiesen, das, was als Vorgang häßlich ist, auch musikalisch häßlich zu gestalten, sowie wirkliche Vorgänge musikalisch zu photographieren. Die Worte: „Seine (des Basilisken) Brut wird die Vögel verschlingen“ (S. 24 des Klavierauszuges) enthalten in der höheren Tonlage eine flatternde Figur, unten dagegen drohend derbe Akkorde, beides so widerhaarig gegeneinander als möglich, um den Verschlingungsprozeß zu veranschaulichen. Eine andere Stelle sei hier vorweggenommen (S. 162 des Klavierauszugs); Herodes zu Salome: „Deine Schönheit hat mich verwirrt“. Oben das Entschluß-, unten ein Sehnsuchtsmotiv, dazu die Singstimme, diese drei ohne ein einigendes tonales Band, das sich vielmehr erst auf der letzten Silbe als Dominantseptakkord auf H einstellt: Das Ganze also auch musikalisch eine richtige Verwirrung!

Als echte Tochter der Herodias, ungezügelt in ihren Begierden, verwöhnt durch ihre triumphierende Schönheit, will sie den Mann sehen, dessen Stimme ihr Inneres aufwühlt und der den Mut hat, ihre königliche Mutter zu beschimpfen. Doch Herodes hat die Oeffnung der Zisterne strengstens untersagt (man beachte das pochende Verbotsmotiv). „Wie schwarz es da drunten ist!“ ruft sie hinabblickend aus (während im Baß das Motiv der Nächstenliebe langsam dahinschleicht, an das sich dann die abgemessenen weiten Schritte des spätern Prophetenmotivs anschließen). Bei den Worten: „Es muß schrecklich sein, in so einer schwarzen Höhle zu leben“ befolgt Strauß wieder den Grundsatz, das Schreckliche als schrecklich zu schildern. Manchem Hüter des Ewigschönen in der Musik dürften bei diesem Danebensingen der Singstimme die Haare zu Berge stehen. Sie will ihn sehen. Niemand gehorcht. Da fällt ihr Auge auf Narraboth. Längst haben seine Blicke ihr verraten, daß er alles für sie tun wird. „Du wirst das für mich tun!“

Die ganze Ueberredung des gutherzigen Hauptmanns durch Salome ist musikalisch so feinädrig wie kaum etwas in der Musik zuvor. Die Salome-Motive sind schmeichelnd abgewandelt und überbieten einander in verführerischem Wohllaut, gedämpft stets durch das schmachtende Narraboth-Motiv, das hier als schwacher Einwand gegenüber der eindringlich verlockenden Beredsamkeit Salomes gilt. Das Orchester — die einzelnen Phrasen oft durch flüssige Bläserläufe eingeleitet — wird vielzüngig, um Salome zu Hilfe zu kommen. Ein Stück Musik von lebhaftestem Reize des Klanges wie der Thematik!

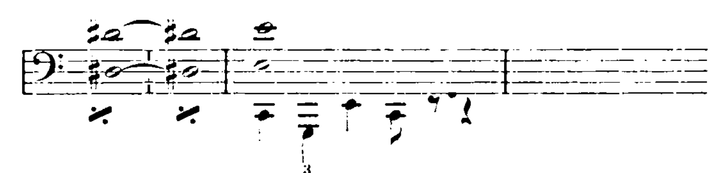
Narraboths Widerstand ist gebrochen (triumphierend ertönt Salomes Entschlußmotiv in B dur im Baß), er läßt Jochanaan emporsteigen.

Ein längeres Orchester-Zwischenspiel spiegelt die nervöse Unruhe, mit der Salome den heiligen Mann erwartet, wider.

Ihn kündigt nunmehr das Propheten-Motiv an, im Baß umspielt von einer, dem Entschlußmotiv entnommenen Triolen-Bildung:

Jochanaan 2, Propheten-Motiv.





Endlich schreitet der Prophet aus der Zisterne empor (das Propheten=Motiv erklingt keusch und herb und spiegelt Jochanaans mondbeschienene Erscheinung wider). Dunkle Vorwürfe erhebt er gegen Herodes (die beiden Jochanaan=Motive lösen einander ab); Salome horcht in fieberhaftester Anspannung auf die seltsamen Worte und starrt ihn wie eine Erscheinung aus der andern Welt an. (Zum erstenmal entwickelt sich bei ihren Worten: „Von wem spricht er?“ aus dem Entschlußmotiv der später vielverwandte Lockruf, der hier gleich in seiner spätern Gestalt folgen mag, S. 49.)

Salome 5, Lockruf.



Jetzt wendet sich Jochanaans flammender Zorn, wie so oft schon, gegen Herodias, deren buhlerische Abenteuer er enthüllt.

Neben den verdüsterten Jochanaan=Motiven wird, namentlich zur Schilderung der bösen Leidenschaften der Herodias, das „lüstern“ gefärbte Peinmotiv verwandt: der Wermut der bösen Lust, die süße Pein! Der ganze Tonsatz läßt stets trotz des Vielerlei der Motive die sichere Hand des musikalischen Architekten Strauß erkennen.

Salomes Empfindungen schwanken zuerst zwischen Schauern, mit denen sie die fremdartige, unwiderstehlich hoheitsvolle Person des Täufers erfüllt, und dem geheimen Drange, ihn zu erobern, ihm zu gehören. Sie ist zunächst durch seine Augen gebannt, „schwarze Höhlen, wo die Drachen hausen“. Auf Narraboths eindringliche Mahnungen, den Mann und den Ort zu meiden, zergliedert sie immer eingehender den Propheten, so daß dieser auf sie aufmerksam wird. Die Unheilige, Unkeusche heißt er von hinnen gehen (mit dem Propheten=Motiv verknüpft sich eine dem Motiv der Menschenliebe nachgebildete Wühlfigur im Basse). Trotz seiner Schmähungen deucht seine Stimme ihr wie süßeste Musik, mit der sie ihr Ohr nicht sättigen kann.

„Jochanaan! ich bin verliebt in deinen Leib!“ (dazu der eben erwähnte Lockruf), drängt es sich von ihren Lippen. Wo und wann hätte sie eine andere als die sinnliche Auffassung der Liebe zu kennen Gelegenheit gehabt? Ihr Begehren verleiht ihrer Phantasie Schwingen: „Dein Leib ist weiß wie die Lilien auf einem Felde, von der Sichel nie berührt!“ (dazu die Fortsetzung des Lockrufs) „Dein Leib ist weiß wie der Schnee auf den Bergen Judäas“ (hierzu das neue Motiv, das gleich dem Lockruf mehr eine breit ausgeführte Melodie der Sehnsucht ist).

Salome 6, Sehnsuchtsmotiv.

Als sie aber diesen Leib berühren will, donnert der heilige Mann ihr ein „Zurück, Tochter Babylons!“ entgegen, mit dem Ergebnis, daß sie seinen Leib „grauenvoll, wie den Leib eines Aussätzigen“ findet (Lockruf und das Propheten=Motiv erscheinen verzerrt).

Ihre ganze Aufmerksamkeit wird nunmehr gebannt durch sein Haar, das sie mit Büscheln schwarzer Weintrauben, dessen Schwärze sie mit dunkeln schattenspendenden Zedern, mit den schwarzen mondlosen Nächten, mit des Waldes Schweigen vergleicht. (Sehr häufig kommt das wiegende Motiv der Anmut zur Verwendung.) Er aber weist sie wiederum zornig zurück, und plötzlich erscheint sein Haar ihr „gräßlich, von Staub und Unrat starrend, wie eine Dornenkrone“ (die spitz abgestoßenen Terzen in höchster Lage sollen diese charakterisieren), „wie ein Schlangenknoten, gewickelt um deinen Hals“.

Wie vorhin das Motiv der Anmut ohne überzeugende Wirkung benutzt wurde, so mag es hier als ein Fehler empfunden werden, daß der Komponist Rede und Gegenrede thematisch nicht schärfer auseinanderhält. Das verzerrte Propheten=Motiv, das in dieser Form auch fernerhin oft wiederkehrt:



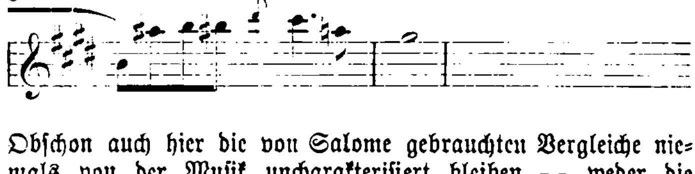
die Salome=Motive und das Motiv der Nächstenliebe werden sowohl zu den Worten des Täufers wie der Sünderin benutzt. Den Schlangenknoten bezeichnen wirre Sextakkorde in den Intervallen des Propheten=Motivs. Dies Gewirr lichtet sich, sobald Salomes Blicke von Jochanaans Haar zu dessen Mund hinübergleiten.

„Deinen Mund begehre ich, Jochanaan!“ Endlich findet ihr schweifendes Auge eine Rast; vor des Propheten Munde schmilzt jegliche Abneigung, jeder Widerstand dahin wie Schnee vor der Maisonne; ihr Geist zieht ein Bild nach dem andern, berauschend, kühn, überschwenglich herbei, um ihre Ekstase im Anblick dieses Mundes auszudrücken. „Er ist wie ein Scharlachband an einem Turm von Elfenbein, wie ein Granatapfel, von einem Silbermesser zerteilt.“ Nicht die Granatapfelblüten in den Gärten von Tyrus, nicht die Fanfaren der Trompeten, nicht die Füße der die Weintrauben stampfenden Kelterer, nicht die Füße der Tauben, die in den Tempeln wohnen, sind so rot wie sein Mund.

Dem Text entsprechend nimmt auch die Musik hier einen leidenschaftlichen Aufschwung, zumeist unter Verwendung des Motivs der Beseligung:

Salome 7, Motiv der Beseligung.





Obschon auch hier die von Salome gebrauchten Vergleiche niemals von der Musik uncharakterisiert bleiben — weder die roten Fanfaren, noch die roten Füße der Kelterer —, zeichnet den ganzen Satz doch eine bemerkenswerte Schönheit der Melodieführung, eine schwelgerische Ueppigkeit des Klanges, ein feiner Aufbau der Form aus.

Wo sollte Salome wiederum die scheue Scham der sittsamen Jungfrau gelernt haben? Die Tochter der Buhlerin, mag sie selbst auch noch unberührt sein, die Zeugin schlimmer Ausschweifungen, die heißumworbene Schöne hat endlich den Mann gefunden, den sie liebt und im Nu flammt in ihrem ungezähmten Herzen der Drang auf, den Mund des Einzigen zu küssen:

Salome 8, Kußmotiv.



Diese Raserei ist mehr, als Narraboth ertragen kann: er fällt in sein Schwert gerade zwischen sie und den Propheten (Narraboths Sehnsuchts- und Salomes Charaktermotiv).

Was Hekuba dem Polonius, das ist jetzt Narraboth der Salome: sie findet nicht einen Blick, kein Wort, keine Gebärde, um den Jüngling zu beklagen, der ihr ein Leben voll stummer Anbetung gewidmet hat. Mit wachsendem Eigensinn wiederholt sie: „Laß mich deinen Mund küssen." Jochanaan mahnt sie ernst und hoheitsvoll: „Es lebt nur Einer, der dich retten kann" und verweist sie in der schönen As dur-Episode (Klavierauszug Seite 68) an den Messias (Trompetenakkorde bei dem „Namen" des Erlösers unterbrechen den dahingleitenden, Christi Fahrt auf dem See von Galiläa schildernden Tonsatz, den das Propheten-Motiv machtvoll beschließt).


Christi Nachenfahrt.



Salome hat nur die Stimme gehört, nur den Mund gesehen, aber kein Wort vernommen, und in einem Aufschrei hysterischen Begehrens wiederholt sie: „Laß mich deinen Mund küssen, Jochanaan." Der heilige Mann schleudert zornentbrannt seinen Fluch auf das Haupt der Sünderin und schreitet langsam und feierlich in sein Zisternengefängnis zurück.

Die Musik wird mit lebhafter Steigerung bis zu diesem Höhepunkte hinangeführt, wo eine Art Intermezzo, streng aus dem dramatischen Gedanken entwickelt und in der musikalischen Thematik streng mit dem Drama verknüpft, den Gesang ablöst.

Hier mag der Ort sein, um einen häufig gehörten Vorwurf gegen die Straußschen Themen zu berühren, nämlich die allzu einfache Schönheit der Hauptmotive (Lockruf, Motiv der Sehnsucht, Kußmotiv), welche den niederen Instinkten der Salome, ihrer sinnlichen Begehrlichkeit, ihrer zügellosen Erotik nicht genügend Rechnung tragen, ein Vorwurf, der in der Tat nicht ganz unbegründet ist und der im Gegensatz zu dem sonst befolgten Prinzip des Komponisten steht, das Häßliche als häßlich zu schildern. Diese Salome ist musikalisch zu schön in ihrer Sinnlichkeit, wie man schon daraus ersehen kann, daß ihr Kußmotiv, das auch von Jochanaan in „Christi Nachenfahrt" verwandt wird, gar nicht sonderlich von dem Gesange des heiligen Mannes absticht, sondern sich vielmehr damit verschwistert. Strauß fühlte wohl selbst, daß er als Gegensatz zu seinen zahlreichen Herbheiten und gewollten Häßlichkeiten eines gehörigen Maßes musikalischer Schönheit bedürfe.

Dem naiven Zuschauer wird Salome dadurch ohne Zweifel sympathischer erscheinen, als sie eigentlich ist; diese Salome erlangt, wie wir noch weiterhin sehen werden, durch solche Schönfärberei im Musikdrama mildernde Umstände, die ihr bei Oskar Wilde ganz sicher versagt bleiben.

Das Intermezzo.

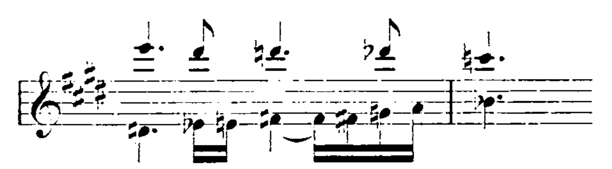
Dies Intermezzo, das an Kraft und Wahrheit des Ausdrucks den Gipfel des ganzen Musikdramas bildet, verlegt die Handlung von der Bühne in Salomes Inneres, das vom heftigsten Kampf der Empfindungen durchtobt wird. Das Endergebnis dieses Kampfes ist der unbeugsame Wille, dennoch diesen Mund zu küssen: „Weigerst du mir's lebend, so stirb!"

Das dröhnend abwärtsschreitende Propheten-Motiv belehrt uns, daß Jochanaans Werk getan ist, daß sein Tag endet. Sogleich auch deutet der zürnend umgewandelte Lockruf (Salome 5 in Moll), das schmerzlich gefärbte Sehnsuchtsmotiv (Salome 6 in Moll) auf Salomes heftigen Unmut. Gleich darauf stellt sich ihrer zornglühenden Phantasie das Glück dar, wie sie es sich ausmalte: das Sehnsuchtsmotiv ertönt in Cis dur, verbunden mit einer Art Tatmotiv, dessen Teil W aus dem Wehmutsmotiv abgeleitet ist:



Salome 9, Tatmotiv.

Das Kußmotiv in polyphoner Verschlingung liefert diesem Gedankengange fernere Nahrung, als „herrlich und hehr" das Motiv der Nächstenliebe (Jochanaan 1, D dur, dann B dur) den Zerstörer des Glücks vor Augen bringt, bald ereilt von Salomes Zärtlichkeitsmotiven. Dies ist gewesen; dem jetzigen Zustand, der wieder auftaucht, entspricht die dreimalige düstere Gestaltung des Motivs der Nächstenliebe, auf welche eine wahrhaft erwürgende Verkettung des Wehmutsmotivs (Salome 10) folgt:

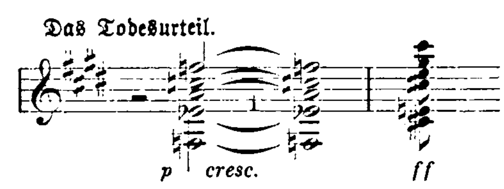


dessen ursprüngliche Gestalt so lautete:

Salome 10, Wehmutsmotiv.



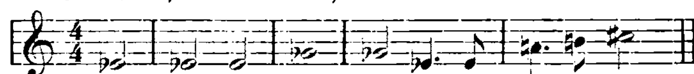
Beide Jochanaan-Motive, düster gefärbt, in größter Kraft ertönend, dann das zur Entschlossenheit erstarkende Wehmutsmotiv, etwa dem Gedanken entsprechend: Du sollst mir büßen für mein zerstörtes Glück, beschließen das eigentliche Intermezzo. Noch folgt das mehrfach wiederholte Akkordpaar:



Das Todesurteil.

dessen Modulation, dessen plötzliches Abreißen die Vernichtung Jochanaans mit deutlichster Schärfe charakterisieren. Nur über das Wie? zermartert die kauernde, brütende Salome (düstere Phrasen in äußerster Tiefe, dann das grell aufblitzende beschleunigte Propheten-Motiv oben) ihr Gehirn. Einem aus dem Kußmotiv (Salome 8) entwickelten Motiv des Unheils:

Salome 11, Motiv des Unheils.



werden wir beim Tanz der sieben Schleier begegnen. Ahnt sie die kommende Entwicklung voraus?

* * *

Vierte Szene. Unter dem schon erwähnten Orchestergekreisch kommen die Hebräer, dann mit ihrem Gefolge Herodes und sein Weib Herodias vom Bankett heraus.

Den etwas angetrunkenen, im ersten Stadium des Deliriums befindlichen Vierfürsten Herodes charakterisiert die abwärtsrutschende (dekadente) Ganztonleiter: D C B As Ges E D C.

Er gleitet in der Blutlache aus, worin der tote Narraboth liegt: „das ist ein böses Zeichen". Er hört das Wehen eines nicht vorhandenen Windes, etwas wie das Rauschen von mächt'gen Flügeln. „Du bist krank, wir wollen hineingehen," dekretiert die nüchterne Herodias. „Ich bin nicht krank," erwidert Herodes, „aber deine Tochter ist krank zu Tode. Niemals habe ich sie so blaß gesehen."

Die letzten Worte begleitet eine erstarrte, klagende Umbildung des Peinmotivs (Salome 2). Hervorzuheben ist die Charakterisierung der Flügelschläge durch das langsame Pro-



Handschriften berühmter Musiker. Richard Strauß: eine Seite aus der Originalniederschrift der Salome-Partitur.

Mit freundlicher Bewilligung des Verlags von Bard, Marquardt & Comp. in Berlin dem „Wegweiser durch die Oper Salome von Otto Roese" entnommen.

pheten-Motiv. Herodes schätzt den Jochanaan hoch und glaubt an dessen Verkündigung vom Anbruch einer neuen Zeit, so daß sich seine bänglichen, durch abergläubische Furcht und zuviel Wein hervorgerufenen Sinnestäuschungen unwillkürlich an Jochanaan heften. Sonst wird die musikalische Arbeit fast lediglich von zwei, den Herodes zeichnenden wirren Passagenmotiven bewerkstelligt.

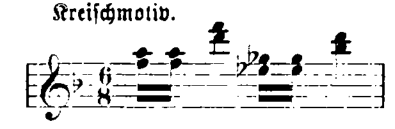
Der Anblick Salomes verleiht dem Herodes wieder etwas geistigen Halt. Ungescheut versucht er, freundliche Worte und auch etwas mehr von ihr zu erringen. „Trink Wein mit mir. Tauche deine kleinen Lippen hinein, dann will ich den Becher leeren." Einsilbig, ganz nur mit dem Gedanken an ihre Rache beschäftigt, erwidert sie, sie sei nicht durstig: „Beiß nur ein wenig ab von dieser Frucht, dann will ich essen, was übrig ist." Sie ist nicht hungrig. Sie soll sich zu ihm setzen auf ihrer Mutter Thron. Sie ist nicht müde.

Die Musik wird hier zweckentsprechend liebenswürdig und geschmeidig, unter Zugrundlegung der Salome-Motive, so des Entschluß- und des Charaktermotivs, das an der Stelle „Tauche deine kleinen Lippen" in den schon bekannten leichten Tupfen erscheint, welche aber auch gleich darauf bei der Ablehnung der Salome „Ich bin nicht durstig" verhäßlicht im Baß auftauchen. Deutlich veranschaulicht wird der „Abdruck der kleinen weißen Zähne in der Frucht" durch das Orchester.

Eine kurze Phrase des Jochanaan macht dem Liebeswerben des Vierfürsten ein Ende. Herodias verlangt, daß ihr Gatte den lästernden Propheten den Juden überliefern solle, die sich denn auch sofort bereit erklären, ihn zu übernehmen, und die in dem berühmten Quintett kitzliche Streitfragen über Elias, Gottvater und Jochanaan in aufgeregt geräuschvoller Weise erörtern.

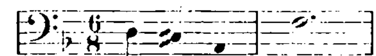
Dies Quintett hat wegen der Mißachtung aller bisher gültigen Regeln der Stimmführung und der Harmonienfolge zuerst scharfen Widerspruch gefunden, der dann gegenüber der grotesk komischen Wirkung verstummt ist. Das zeternde Durcheinanderschreien, zu welchem im Orchester das Kreischmotiv erklingt:

Kreischmotiv.



und der stumpfsinnige Fanatismus, dem das unverrückt eintönige Grundmotiv entspricht:

Motiv des Fanatismus.



konnten freilich nicht greller gezeichnet werden. Das Ganze bildet eine übermütige Karikatur und wird als solche auch stets in den Aufführungen dargestellt.

Dem tollen Konzilium macht von der Zisterne heraus die Stimme Jochanaans, der des Erlösers Ankunft verheißt, ein Ende. Ueber des Erlösers Wundertaten äußern sich die beiden Nazarener (der „Nachenfahrt Christi" musikalisch folgend) des nähern. Seine Kraft, Tote zu erwecken, flößt dem Herodes, der die Wiederkunft seines ermordeten Bruders fürchtet, lähmenden Schrecken ein. Da Jochanaan sich weiter mit den galanten Abenteuern der Herodias beschäftigt und ihr ein böses Ende prophezeit, so ist die Reihe zu zittern an ihr: nicht vor Angst, denn sie ist furchtlos, von keinem Aberglauben angekränkelt, grausam und sinnlich. Aber sie zittert im Gefühl ihrer Ohnmacht, sich dieses Widersachers erwehren, einen Einfluß auf ihren Mann gewinnen zu können.

„Was peinlich im Text, sei auch peinlich in der Musik", dieser Grundsatz hat dem Komponisten schon vorhin das Verfahren eingegeben, den Gepeinigten in einer andern Tonart singen zu lassen, als in welcher das Orchester oder der Gesang der die Peinigung verursachenden Person steht. So beteuert der erste Nazarener in zweifellosestem Ges dur, der Messias sei gekommen, während ein aufgeregter Hebräer in d moll dazwischenschreit: Der Messias ist nicht gekommen. So erzählt der nämliche Nazarener von der Totenerweckung durch Christus in weichstem As dur, während der schlotternde Herodes die Worte: Wie, er erweckt die Toten? in a moll singt usw. Ein solches Verfahren ist von einer verblüffenden Einfachheit. Rechtfertigen läßt es sich lediglich durch die Absicht des Komponisten, die Zwischenrufe der Gepeinigten recht gellend hervorstechen zu lassen.

Wie in einer plötzlichen Eingebung sagt Herodes zu Salome: Tanz für mich, Salome! Diese wird erst dann der Bitte des Tetrarchen zugänglich, als er seine Bitte mit dem Versprechen hohen Lohnes — der Hälfte seines Königreichs — bekräftigt. Noch läßt sie sich sein Versprechen mit stärksten Eiden beschwören: und über einem neuen Deliriumsanfall des Herodes, neuen Prophezeiungen des Jochanaan und über dem ohnmächtigen Versuch der eifersüchtigen Herodias, ihre Tochter vom Tanzen zurückzuhalten, über Herodias' ebenso erfolglosem Bemühen, ihren Gatten gegen den Beschimpfer ihrer Königswürde Jochanaan stark zu machen, ist der Moment gekommen, wo Salome, mit sieben Schleiern verhüllt, sich vor Herodes mit den Worten verneigt: Ich bin bereit, Tetrarch!

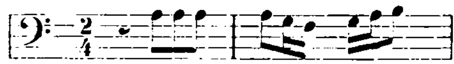
Daß die Handlung zur Lösung drängt, ist auch aus der Musik zu merken, die etwas von der Ruhe vor dem Sturm, von der Rast vor dem entscheidenden Schlage an sich trägt. Als Neues ist nur die musikalische Bedeutsamkeit hervorzuheben, mit welcher der Herodias fast rührende Klage über die ihr von Jochanaan zugefügten Kränkungen ausgestattet wird.

Der Tanz der sieben Schleier (Salomes Tanz) baut sich musikalisch fast ausschließlich auf Motiven des Musikdramas auf, höchstens daß die „Garnitur" eine orientalische Zutat ist, darauf berechnet, dem Tanz ein exotisches Gepräge zu verleihen und seine salomeisch-jochanaanistische Eingrenzung nicht zu sehr hervortreten zu lassen. Diese Garnitur bildet Melismen, die uns von den zahlreichen Kairo-Ausstellungen her als arabische Musik geläufig ist und die sich hier zu folgender thematischer Bildung verdichten:



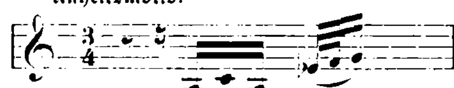
Eingeleitet wird der Tanz vorher noch durch eine Art Appell an die Spielleute des Herodes. Der Zuhörer wird aus den hervorgestoßenen Tönen der ersten Takte, aufwärts: H—E—A, nachschlagend zu den Tönen abwärts: D—A—E, sogleich die dem Propheten-Motiv eigentümlichen Quartenschritte herauserkennen. Nach dem Erklingen des eigentlichen Tanzmotivs:

Tanzmotiv.



das durch seine Ganztöne charakteristisch ist, begegnen wir auch gleich dem drohenden Unheilsmotiv (Salome 11), das den etwas lärmenden Anfang zum Schweigen bringt, worauf dann der eigentliche Tanz („ziemlich langsam") beginnt. Das Anfangsmotiv:

Unheilsmotiv.



entstammt natürlich dem Unheilsmotiv. Im 14. Takt begegnen wir auch wieder dem Charaktermotiv der Salome, fernerhin dem Lockruf (in Moll) nebst seinem Gefolge, das hier zur eilenden Passage verflüchtigt wird (Kl.-A. S. 138 letzte Zeile, 1. Takt). Von oben (5/4-Takt, S. 139, 1. Zeile) windet sich katzenhaft eine melismatische Tonfolge hinab, während im Baß dumpf das Unheilsmotiv a (dreimal A C A, dann zweimal das Uebrige) pocht. Gleich darauf erhebt sich im Baß das Entschlußmotiv der Salome (Buchstabe G, S. 139).

Der Ansatz zu einer Kantilene in Dur, bald durch das Peinmotiv (S. 140, 1. Takt) abgelöst, hellt die schmachtende Melancholie auf.

Beim Sehnsuchtsmotiv in Moll (S. 140, 4. Zeile, 2. Takt) färbt sich der Tanz wiederum wehmütiger: dann bemächtigt sich der Tanzenden das Bild des Täufers (S. 140, letzter Takt), auch Narraboth wird eines Gedenkens (S. 141, 2. Zeile, 4. Takt) gewürdigt, bis diese Varietäten verschwinden vor einem regelrechten, düstern Trio in cis moll.

Es ist wahr, dies Trio (S. 142 Mitte) hätte auch der Namensvetter Johann Strauß schreiben können, und nicht wenige Bewunderer des Komponisten haben ihm diese Konzession an das Publikum verdacht. Jedenfalls klingt und tanzt sich dies Trio vortrefflich: eine schöne Göttin der Rache erwägt hier ihre schlimmen Pläne. Uebrigens sei auch auf die thematische Verwandtschaft dieses Trios mit dem Tanzmotiv verwiesen.

Nicht lange verharrt Salome in dieser Stimmung: ihr Geist beschwört den Augenblick herauf, als sie noch hoffte, Jochanaan zu erobern, und als sich ihren Lippen der Lockruf entrang (S. 143 Mitte, Cis dur 3/4). Wie damals, so strahlt auch jetzt das Motiv der Sehnsucht in vollem Hoffnungsglück, um dann zur ersten Melancholie (S. 144, vorletzte Zeile) zu erstarren und nach flüchtigem Berühren des verdüsterten Anmutmotivs und des Lockrufs zum zweiten, lebhaften Teil des Tanzes überzugehen. Zuerst die Melismen, über ihnen eine abwärtsgleitende Passage, dann oben die Melismen, unten das Entschlußmotiv der Salome (Salome 3), weiterhin deren Charaktermotiv (Salome 1) in Achteln oben, dazu unten das Propheten-Motiv, bald abgelöst durch eine dem Trio, das heißt also eigentlich dem Tanzmotiv entlehnte Tonfolge:



dann Kombinationen dieser Motive in steter Steigerung bilden das thematische Geflecht, aus welchem schließlich das Unheilsmotiv (S. 11) emporblitzt. Ein Halt! Dann, das Tanzmotiv nebst seiner eben erwähnten Umbildung, durchdröhnt vom Sehnsuchtsmotiv, ein Wirbel der Töne, des Tanzes: Salome verliert fast ihr „Gesicht" — zum Triller A—B ertönt der Lockruf in e moll —, als sie aufspringt und mit wenigen ekstatischen Zuckungen den Tanz beendet.

Es muß zugegeben werden, daß der Tanz als Musikstück etwas auseinanderfällt. Mit einigen Abkürzungen hat ihn der Schreiber dieser Zeilen seinem Salome-Vortrag einverleibt und ihn dies- und jenseits des Ozeans stets mit allgemeiner Wirkung vorgetragen. Daß er eine ausgezeichnete Tanznummer bildet, namentlich wenn er von der Darstellerin der Salome und nicht von einer Balletttänzerin ausgeführt wird, hat er ebenfalls in sehr eingehenden Proben mit Olive Fremstad in New York feststellen können.

Und nun der Preis des Tanzes? „Ich möchte", flötet Salome, „daß man mir gleich in einer Silberschüssel . . ." Der Tetrarch, noch ganz bezaubert von dem verführerischen Liebreiz seiner tanzenden Stieftochter, entdeckt eine neue Nuance ihrer Vorzüge in dem Schmeichelton ihrer Stimme und wird nicht müde, die „Silberschüssel" immerfort zu wiederholen, bis sie endlich herausrückt: „den Kopf des Jochanaan!"

Den Herodes charakterisieren eigenartig wühlende Tonfolgen, Balsam für den Dekadenten, während die verzerrt girrenden Arpeggien der Salome die Folie dazu bilden; die musikalischen Frühaufsteher mögen hiermit Debussys ähnliche Tonalitäts-Verquickungen (in dessen Pelleas und Melisande) vergleichen. Sie werden nicht umhin können, Strauß die größere Charakteristik des Ausdrucks zuzugestehen. Schon vor dem Tanz tauchte als häufige Begleiterscheinung der arglistig lauernden Salome der lange Triller der kleinen Sekunde, in der Regel mit dem Lockruf verknüpft, auf.

Herodias triumphiert und Herodes jammert. Er bietet der Salome seine hundert weißen Pfauen, alle Schätze der Mineralogie, drei Türkise, welche den Träger wundersichtig machen, schießlich den Mantel des Hohenpriesters und den Vorhang des Allerheiligsten zum Ersatz; sie wiederholt mechanisch, dann immer heftiger, schließlich hart, schneidend: Den Kopf des Jochanaan!

Unruhig wogt der Tonsatz einher, den Qualen des armen Vierfürsten entsprechend, der sein Gehirn zermartert, um einen Ausweg aus der Sackgasse zu finden, in welche ihn seine Lüsternheit getrieben. Besonders treten folgende Motive hervor:



von denen jedes eine andere Ausstrahlung seines Seelenzustandes bildet. Der Triller der Salome wirkt stets als unheimlich starre Unterbrechung seines aufgeregten Stammelns.

Herodes' Widerstand ist gebrochen, sein Weib zieht dem halb Ohnmächtigen den Todesring vom Finger, der Henker schreitet in die Zisterne hinab. In fieberhafter Anspannung lauscht Salome am Zisternenrande; durch das fürchterliche Schweigen hört man etwas wie Unkenrufe — die Schläge ihres Herzens —; der Gedanke, ihre Beute noch im letzten Augenblick zu verlieren, macht sie rasen, als ein schwarzer Riesenarm ihr darreicht, ganz wie sie verlangte: in einer Silberschüssel das Haupt des Täufers. Keine Aeußerung ihres grausamen Rachegefühls wird uns erspart, hineinbeißen will sie in die stummen Lippen, wie in eine reife Frucht (wobei das „Beißmotiv" aus dem Liebeswerben des Herodes wiederkehrt). Endlich legt sie die Beute zu Boden, um dem toten Munde den Kuß zu entsaugen, den ihr der lebende versagte.

Neben den wohlbekannten Motiven, von denen das Prophetenmotiv in beschleunigter Gestalt auch als Begleitungsfigur verwandt wird, und von denen namentlich Lockruf und Kußmotiv häufig auftreten, erklingt auch das Beseligungsmotiv (S. 7) noch einmal wieder. Der Tonsatz umgibt Salomes Worte stets mit ausführlicher Charakteristik.

Salome erhebt sich von dem Kusse, von dessen Anblick Herodes sich schaudernd abwandte und vor dem auch der Mond hinter Wolken floh. Sie scheint verwandelt und findet die ersten Worte einer schmerzlichen wahren Liebe; und so scheint sie fast beglückt, als auf den Befehl des Herodes die Soldaten sie mit ihren Schilden zermalmen, um sie in das Reich des Todes nachzusenden, in das sie der Gegenstand ihrer Liebe vorausgeschickt hat.

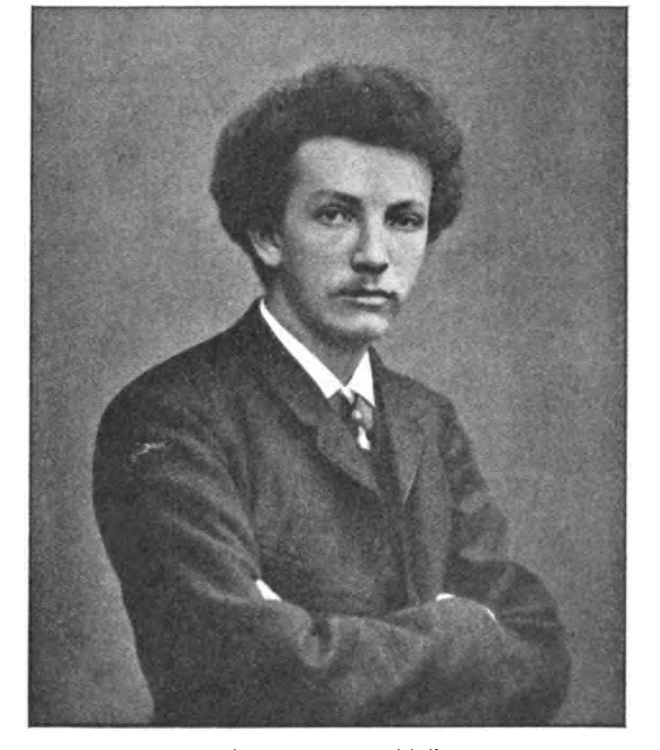
Von der merkwürdigen Stelle: „Ich habe deinen Mund geküßt!" — der „Salome-Triller" A—B, der Lockruf in e moll, ganz in der Tiefe ein dumpfer Akkord, rätselhaft wie das Reich des Todes — erhebt sich die Musik, bis auf den die Zermalmung der Salome bezeichnenden Schluß, zu packender, den ganzen Klangzauber des Orchesters entbietender Schönheit, zumeist unter Zugrundelegung des Sehnsuchtsmotivs. Der hart und düster hervorgestoßene Lockruf beschließt das ganze Werk.



Der Monatsplauderer.

Richard Strauß! Der musikalische Held des Tages und der Mode! Bewundert viel und viel gescholten, von den Konservativen wie der leibhaftige Gottseibeiuns gehaßt, in seiner unerhörten Könnerschaft von niemand geleugnet, in seiner Eulenspiegelnatur selbst vielen seiner Anhänger ein Rätsel! Ob er der größte schaffende Musiker der Gegenwart ist? Auf jeden Fall ist er der interessanteste.

Robert Schumann hat von seiner Musik gesagt, sie sei oft bedeutend darum, weil ihn alles Bedeutende der Zeit ergreife und dann in seinen Tönen zum Ausdruck dränge. Mit noch größerem Recht dürfte Strauß so von sich sprechen. Und wie unsere schnellebige Zeit sich ungemein rasch entwickelt und in kurzen Zeitabschnitten weite Strecken durchmißt, so liegen die Hauptpunkte der inneren und äußeren Entwicklung Straußens so weit auseinander, daß man sehr flinke Fortschrittsbeine haben muß, um immerzu hinter ihm herzuspringen. Richard Wagners Anhänger bestanden bis vor kurzem noch nur aus zwei großen Gruppen, deren eine ihn bloß bis zum „Lohengrin" anerkannte, wogegen die andere ihn erst vom „Rheingold" an zu bewundern anfing. Strauß hat auf jeder Station seiner künstlerischen Laufbahn Anhänger gleichsam als Marodeure zurückgelassen, die seine ersten Werke gegen die nachfolgenden ins Feld führen. Und die Persönlichkeiten, die für seine Anfänge sich interessierten, sind sehr, sehr andere, als jene, die ihm heute durch dick und dünn bis zu den letzten Konsequenzen Gefolgschaft leisten.



Richard Strauß (Jugendbildnis).
Aus Hermann Bischoffs Buch: „Das deutsche Lied". Mit freundlicher Bewilligung des Verlags von Bard, Marquard & Comp. in Berlin.

Es gibt da z. B. einige, meist tief in den Winkel geduckte Verehrer jenes Strauß, der noch auf Brahmsschen Pfaden wandelte, die für sein ganzes weiteres Schaffen nur unverhohlene Abscheu übrig haben und sich getrösten in der Zuversicht: on revient toujours à ses prémiers amours. Noch in der „Domestica" meinte ein Mann von dem Gewichte Leopold Schmidts ein Wiedereinlenken in Brahmsische Bahnen zu bemerken, wobei der Wunsch wohl Vater des Gedankens war, und ich wette, daß ihn selbst das Dementi der „Salome" im tiefsten Innern noch nicht erschüttert hat.

Eine zweite Gruppe — und sie bildet jetzt wohl die große Majorität — begeistert sich für den Strauß, der „Don Juan", „Tod und Verklärung" und „Till Eulenspiegel" geschrieben hat. Denn in diesen Werken ist Strauß „noch etwas eingefallen", sie bilden „einen wirklichen Fortschritt über Liszts symphonische Dichtungen" hinaus. Diese drei Werke darf man auch in guter Gesellschaft mit einer gewissen Wärme loben, darf das erste „genialisch", das zweite „ergreifend", das dritte „köstlich" finden, ohne weiter anzustoßen, besonders wenn man von der späteren Entfaltung der Straußischen Muse im Tone eines schmerzlichen Bedauerns spricht. Jenes Lob gibt dann dem Bedauern gewissermaßen die moralische Grundlage.

Denn mit einemmale bog Richard Strauß von seiner bisherigen Bahn im Winkel ab und komponierte „Also sprach Zarathustra", „Don Quixote", „Heldenleben" und die »Sinfonia domestica«. Zunächst versagten nun die Wagnerianer die Heeresfolge. Auch die Freunde, die sich Strauß im Lisztschen Lager erworben hatte, blieben nun, der eine da, der andere dort zurück und erklärten schnaufend: sie könnten nicht weiter mehr mit. Von hier an wird Strauß „verrückt", seine Effekte sind „bloße Technik", er will „nur noch verblüffen" oder „die Leute zum Narren haben". Die böse Welt behauptet sogar, ihm sei bei der Komposition der Inhalt der Musik sehr nebensächlich, das dafür von den Verlegern zu holende Honorar hingegen die Hauptsache gewesen. Auf den Strauß dieser dritten Periode weidlich zu schelten gilt als ein Zeichen echter Musikalität und bewährter Gesinnungstreue. Es nimmt sich dabei gut aus und riecht nach Objektivität, wenn man diese Kraftausdrücke mit anerkennenden Worten wie „ungemeines Talent", „unerhörte koloristische Begabung", „Böcklin der Musik", „Orchestervirtuose" u. dergl. untermischt.

Endlich „Salome". Also: Umsturz, Unfug, Ende der Musik, auch Perversität in der Musik, musikalische Hysterie, Veitstanz usw.

So ungefähr nimmt sich Strauß in der Tagesbeleuchtung vor dem Auge des Durchschnittspublikums aus. Wenn abfällige Urteile töten könnten, so erklänge von ihm keine Note mehr in unsern Konzertsälen, so würde sein Name auf den Programmen als wahrer Abonnentenschrecker wirken. Aber gerade das Gegenteil davon ist der Fall. Sollte sich hier am Ende das Sprichwort „wer schimpft der kauft" bewähren? Man sagt, es schickt sich nicht und geht doch zur „Salome" in die Laube. Dieser Andrang des Publikums zu Werken, die ihm so viel Absonderliches und auf jeden Fall sehr Anstrengendes, Erschöpfendes, Ermüdendes zumuten, muß auch Gründe haben, die jenseits aller künstlichen Sensation liegen. Strauß muß damit irgend ein künstlerisches Bedürfnis seiner Zeitgenossenschaft befriedigen, und dies kann nicht bloß in der äußerlichen Art seiner Musik liegen. Sonst müßten seine zahlreichen Nachahmer, wenn auch in bescheidenerem Maße, neben ihm ihr Glück machen. Indessen: das Publikum jubelt Strauß zu und lehnt seine „Schule" ab. Darin liegt eine wichtige Lehre. Liegt nämlich der Beweis, daß das Zwingende, Hinreißende, Bedeutende Straußens nicht in seiner Manier besteht, sondern in seiner singulären Persönlichkeit. Werke aber, die Ausdruck einer Persönlichkeit sind, gelten überall als Kunstwerke im höchsten Sinne.

Mir scheint, damit rühren wir an den springenden Punkt des ganzen Richard Strauß-Problems. Jeder von uns hat dies und das gegen Strauß auf dem Herzen; Bedenken, Einwände, Beschwerden, Anklagen. In all diesen Punkten läßt sich gegen ihn streiten und ich bezweifle sehr, daß er in allen Fällen recht behalten wird, es wäre denn das Recht der Subjektivität. Mit diesem Rechte entwaffnet er die Hälfte unserer besten Argumente. So ist er nun einmal und so muß er verbraucht werden. Man denke sich Strauß aus unserm gegenwärtigen Musikleben hinweg, wie langweilig und monoton säh' es da aus!

Ein gewisser Zynismus in betreff des materiellen Erwerbes, den Strauß gern ostentativ zur Schau trägt, hat ihm jetzt viele und nicht die schlechtesten seiner Kunstgenossen innerlich entfremdet. Die biedern Deutschen nahmen eben alles wörtlich und vergaßen, daß wirkliche Habgier sich nie so unverhüllt kundgibt, sondern sich gewöhnlich klug mit einem idealen Mäntelchen zu drapieren weiß. Gerade die Offenheit, womit

Strauß auf seinen geschäftlichen Vorteil bedacht ist, bezeugt, daß hier noch andere als egoistische Motive im Spiele sind. Strauß weiß sehr gut, wie die großen Meister vor ihm durch Verleger, Agenten, Konzertveranstalter ausgebeutet worden sind und es macht ihm nun einen Spaß, diese Herren, die sonst aus dem Idealismus der deutschen Künstler Gold zu ziehen verstanden, seinerseits recht tief in den Beutel greifen zu lassen. Sie ächzen und stöhnen, aber — sie zahlen! Strauß sagt sich: „ich — und nur ich habe die Macht, ich will sie nützen und die Händler und Wechsler daran gewöhnen, vom Genie nicht immer bloß Geschenke anzunehmen. Ich will der soziale und wirtschaftliche Befreier des Musikerstandes sein. Ich will ihnen durch mein Beispiel zeigen, daß man nur nicht schüchtern und blöde in materiellen Fragen sein darf, um es auch als Komponist zu etwas zu bringen." Unter diesem Gesichtspunkte löst sich so manche Unbegreiflichkeit von Straußens Wesen in tiefere psychologische Erkenntnis auf. Auch der Eifer, womit er sich für die Gründung der Genossenschaft deutscher Tondichter einsetzte, wird auf diese Weise verständlich. Die Komponisten sollen nicht mehr wie die Poeten bei der Teilung der Erde zu kurz kommen, sondern ihren Anteil ohne ideologische Prüderien fordern dürfen.

Es gibt wohl kein zweites Beispiel dafür, daß ein hervorragender, so ganz gegen die Konventionen seiner Epoche schreibender deutscher Künstler in so jungen Jahren eine so hohe, beherrschende Position sich geschaffen hat. Er ist von Erfolg zu Erfolg gegangen und selbst die einzige Schlappe, die er sich geholt hat, der Fall „Guntram", hat nur dazu beigetragen, seinen Ruhm zu vermehren.

Richard Strauß steht heute mitten im rüstigsten Schaffen und seine Kunst erobert sich die Welt. Und wohlgemerkt: er ist heute der *einzige* lebende Tonmeister, dessen Werke über die Grenzen der deutschen Musikkultur hinausdringen. Schon dies müßte der deutschen Kritik eine gewisse Reserve auferlegen. Die Richard Strauß-Frage bedeutet keine querelle allemande mehr. In einer Zeit, wo die ausländische Musik die deutschen Konzertsäle überschwemmt, müssen wir uns den Künstler doppelt schätzen, der die Ehre des germanischen Genies am Po und an der Seine so imponierend und überzeugend vertritt. **Dr. Richard Batka.**

Richard Strauß.
Neueste Aufnahme 1907. Phot. Albert Meyer, Berlin.

Pelleas und Melisande.

Musikdrama in 5 Akten (13 Bildern) von **M. Maeterlinck** und **Claude Debussy.**

(Deutsche Uraufführung in Frankfurt a. M., am 19. April 1907.)

Vielleicht gibt es kein zweites Werk der zeitgenössischen ernsteren Opernliteratur, das zu seiner Beurteilung so des Zusammenwirkens seiner zwei Hauptfaktoren, des Bühnenbildes und der Sprache des modernen Orchesters, bedürfte, als das vorliegende. Ich sage absichtlich Bühnenbilder und nicht Szenenfolgen, denn von einer eigentlich dramatischen Handlung oder Entwicklung ist, wenigstens im gewohnten Sinne, abgesehen, und einer breiteren lyrischen Entfaltung ist auch nur in wenigen Szenen etwas Raum gegeben. Einzig und allein haben wir es mit feinen, zarten und intimen Stimmungsbildern zu tun, deren Bühnenwirkung durch den oft zauberhaften Reiz der orchestralen Untermalung sehr gesteigert wird. Der Text selbst gibt, von Strichen und Zusammenziehungen abgesehen, eine ziemlich getreue Uebertragung eines symbolistischen Schauspiels, einer Art Schicksalstragödie, aus Maeterlincks früherer Periode. Drei Personen kommen im Verlauf der fünf Akte zu wirklicher Geltung: Golo und Pelleas, die Enkel des uralten Königs Arkel von Allemonde, und die märchenhaft anmutende Melisande, die Golo zu Beginn des Stückes in tiefem Wald an einem Quell findet, mitnimmt, zu seinem Weibe macht, und auf dem Schloß seiner Väter einführt. Die Mittelakte zeigen unter mannigfachen wechselnden Bildern die beginnenden Beziehungen zwischen Pelleas und Melisande. Am Schluß der großen Liebesszene des vierten Aktes überrascht Golo das Paar und tötet den Bruder. Der letzte Akt bringt die rührende Sterbeszene der Melisande, die einem Kinde das Leben gegeben. Der ebenfalls todgeweihte Golo, der alte Arkel und der Arzt bleiben zurück. Pelleas' Mutter, Genoveva, kommt nur nebensächlich in zwei Szenen vor; Golos Söhnchen Yniold, der vom Vater in ziemlich widerlicher Art zum Spionieren verwandt wird, ebenfalls zweimal. Der verhältnismäßig viel zu realistisch gezeichnete Golo soll vielleicht den Vertreter der nüchtern berechnenden Außenwelt darstellen, Pelleas den naiv edlen Menschen, und Melisande, die Lichtsucherin, die nach einem höheren Leben strebende Seele. In ihrem zurückhaltenden Wesen wenig lebendig und charakteristisch gezeichnet, bewegen sich diese Personen in dem seltsamen Helldunkel einer dämmerigen, melancholisch-geisterhaften Traumwelt, in der die harten und brutalen Eifersuchtsszenen Golos in den Mittelakten doppelt erschreckend erscheinen. Eine innere Verbindung des Textes kann nur eine mehr gedankliche als poetische Erfassung seines Inhaltes geben, der schließlich doch mehr durch Allegorien als wirkliche Symbole spricht, und darin sehe ich eine gewisse morbide Tendenz des Ganzen.

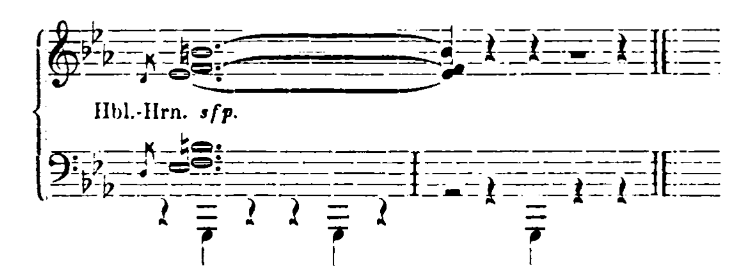
Und die Musik? Hilft sie über die in *letzter Hinsicht* angedeutete, anfechtbare Tendenz ganz hinweg? Eine Folge von intim verfeinerten Stimmungen zu geben, ist ja wohl auch ihr Zweck. Die Vokalpartien treten darum verhältnismäßig sehr weit zurück. Die Singstimmen sind durchweg in einem rein rezitierenden Deklamationsstil gehalten, der zuweilen ja günstig wirkt, bei seinem Minimum an musikalischem Leben aber ermüdet und durch seine beständigen Triolenrhythmen nervös machen kann. Dabei sind den Sängern die allerschwierigsten Sprechaufgaben gestellt. Das Schwergewicht der Musik liegt im Orchester. Im Gegensatz zu anderen neuen Partituren wendet die vorliegende die, selbstverständlich vollzähligen, Mittel

der modernen Technik aber mit solcher Dezenz und einem so fein erwägenden, dem Milieu des Stückes entsprechenden künstlerischen Geschmack an, daß man sie in dieser Beziehung nur bewundern kann. Von den schweren Blechbläsern ist nur der allersparsamste Gebrauch gemacht, und dann sind sie stets zweckentsprechend und charakteristisch verwandt. Die poetische Verwertung der Streicher und vor allem der Holzbläser und Harfen geben in eigenartiger Mischung ein fast völlig neu anmutendes Kolorit. Durch die Eigenart der Instrumentation wird man auch die Art der thematischen Verarbeitung der an- und für sich recht armseligen fünf bis sechs Hauptmotive würdigen lernen, wenn man auch keinem musikalischen Aufbau im alten Sinne begegnen wird. Die Detailcharakteristik ist aber von einer oft sehr treffenden und dabei niemals aufdringlichen Wahrheit; die Grundstimmungen sind vorzüglich festgehalten. Wie eingestreut finden sich die Motive bald länger bald vorübergehend verwertet. Der Satz ist vorwiegend homophon; die figurative Polyphonie findet sich seltener als die thematische. Am interessantesten muten die im Klavierauszug (erschienen bei A. Durand & Fils, Paris) zum Teil kürzer gefaßten und geänderten Zwischenspiele der drei ersten Akte an. Die außergewöhnliche Prägnanz seiner Charakteristik ermöglicht aber Debussy noch vor allem durch seine neuartige Harmonik, die an passendem Ort auch die Fundamentallehren unseres Harmoniesystems außer acht läßt. Mit der freien Verwendung unaufgelöster Vorhalte wetteifern die kühnsten Verbindungen von unter sich leiterfremden Septakkorden und alterierten Harmonien jeder Art:

3. Akt, 2. Auftritt in den Gewölben unter dem Schloß.

(Kl.-A. S. 115.)

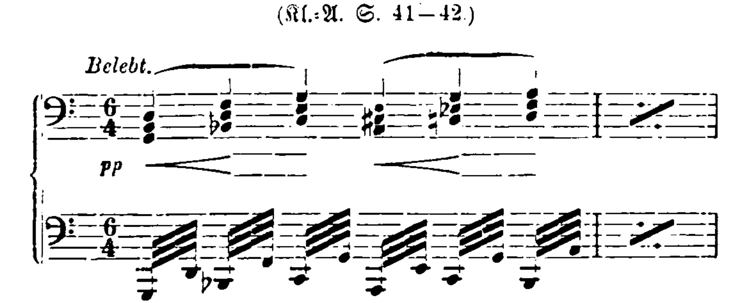


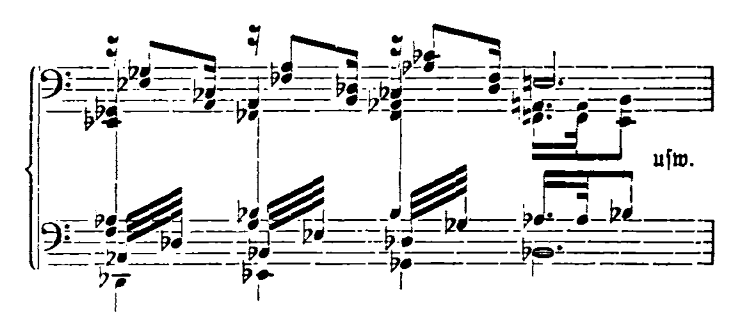


Häufige Parallelbewegungen, auch in Dreiklängen und Nonenakkorden oder den Bässen, bilden ein weiteres Charakteristikum:

1. Akt, 3. Auftritt vor dem Schloß (Meerlandschaft).

(Kl.-A. S. 41–42.)





An Stelle von Dreiklängen und Septakkorden treten häufig Nonenakkorde zur Steigerung der Charakteristik:

1. Akt, 1. Auftritt im Walde.

Solo. (Kl.-A. S. 18.)



In ihrer Steigerung von Akt zu Akt zunehmend, zum Ende in einer sanften, wehmütigen Melancholie ausklingend, verrät die Oper die Theatergeschicklichkeit des Franzosen, und ich bin mir auch jetzt noch nicht klar, ob die Folge der Bühnenbilder und ein Teil der mysteriösen Vorgänge nicht doch auch von einer gewissen raffinierten, wenn auch feinen Theatralik eingegeben sind. Die fein differenzierte, intime und doch in gewissem Sinn graziöse und auch des mondänen Reizes nicht ganz entbehrende Musik Debussys setzt ihr eigenes, kleineres Publikum voraus; ob sie bei uns eines dauernden Erfolges teilhaftig werden wird, wie in Frankreich, bleibt abzuwarten. Sicher steigert sich das Interesse an dem Werk bei öfterem Anhören, wie ich aus eigener Erfahrung bekenne, für jeden, dem der Reiz dieser träumerisch-sinnlichen, zuweilen allerdings auch etwas weltmüden Tonwelt nicht ganz fremd bleibt. In seinem Vaterland als ein Führer der modernen Kunst anerkannt, von Musikgelehrten wie Romain Rolland ernstlichst geschätzt, durfte Debussy mit seinem 1902 vollendeten Werk hier immerhin eines starken Interesses sicher sein. Die Aufführung bedeutete eine schätzenswerte Leistung der Oper und Dr. Rottenberg als musikalischem Leiter gebührte uneingeschränktes Lob, ebenso den Hauptdarstellern, Herren Breitenfeld, Wirl und Fräulein Sellin. Die völlig neue Ausstattung, vornehmlich die zum Teil prachtvollen Dekorationen taten das Ihre zum Erfolg. Nur die Beleuchtungen hätten dem Stück entsprechend etwas zarter sein dürfen. **Willi Gloeckner.**



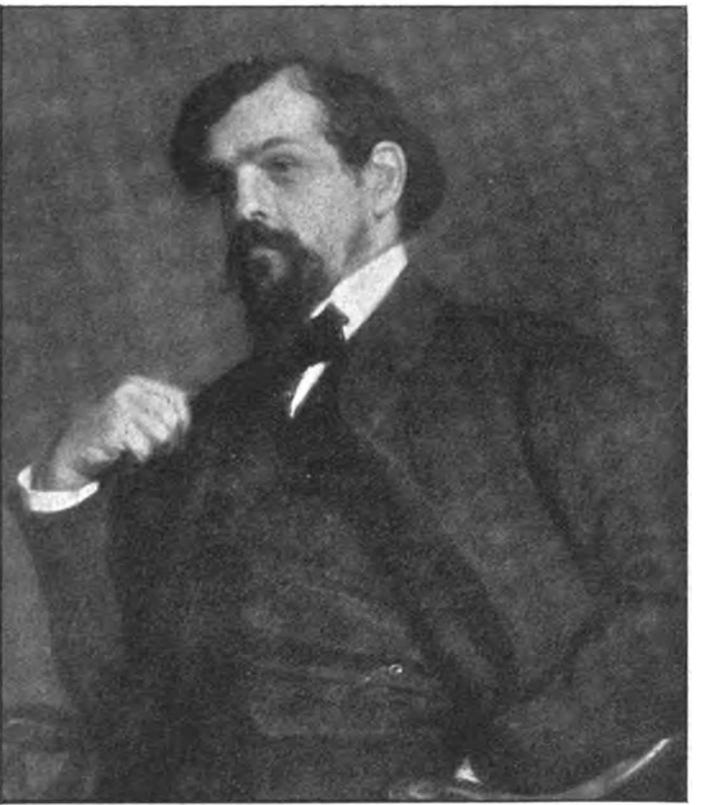
Claude Debussy.

Von Dr. **Arthur Neißer** (Paris).

Wer einen feinen Spürsinn für die kaum merklichen Nervenschwingungen unserer Tage besitzt, dem kann es nicht entgehen, daß unsere Kunst, zumal die Musik, aus dem Stadium des Experimentierens bereits herausgetreten ist, daß sich das moderne Ohr allmählich den „Neutönen" anzupassen beginnt. Umstritten sind freilich die kühnsten Werke Richard Strauß', Max Regers und Claude Debussys noch immer. Aber an die Stelle des ironischen Achselzuckens, des ungläubigen Lächelns, an die Stelle des pharisäerhaften Achtungserfolges tritt mehr und mehr ein inneres Anpassungsbedürfnis, das in absehbarer Zeit zum sicheren Verständnis der kühnen Neuerer führen wird. — Vierzig Jahre zählte Claude Debussy, als man vor genau fünf Jahren, da seine Legende »Pelléas et Mélisande« ihre Erstaufführung erlebte, mit bangem Staunen der einsamen, weltfernen Eigenkunst dieses Musikers inne zu werden begann. Aber gerade einem Debussy gegenüber ginge man völlig fehl, spräche man von einer „dornenvollen Laufbahn", von „mannigfachen Anfeindungen" und wie all diese biographischen Klischees heißen, mit denen man das angeblich späte Durchdringen eines abseits von der allzu breiten Heerstraße wandelnden Genies in lächerlicher Weise zu entschuldigen sucht. Aus dem güldenen Mozart-Zeitalter, da die Musik mit fröhlichem Wagemut schlicht und natürlich unter die Menge trat und mit ihrer sonnigen Heiterkeit Hoch und Nieder durchleuchtete, aus diesem paradiesischen Zeitalter gesunder Frohmenschlichkeit sind wir eben leider — im produktiven Sinne! — wie es scheinen will, endgültig herausgeschritten. Wir sind fein, allzu fein besaitete Nervenmenschen geworden, hyperästhetische Moderne, die auch von der Tonkunst mehr verlangen, als nur Naturklänge. Der Mystizismus hat unsere so modernen Sinne fast mittelalterlich eng umsponnen. Gerade weil unsere Zeit so stürmisch durchwogt ist von politischen Wirren mannigfachster Art, gerade darum haben wir das Bedürfnis, uns mehr und mehr in der Kunst in einen weltfern-klösterlichen Mystizismus zu flüchten. Und gerade darum ist die Poesie Maeterlincks mit ihrer primitiv urmenschlichen Gebärden- und Stimmungssprache so spezifisch modern, diese Kunst, die im Grunde nichts ist als eine schöne, märchenhaft verklärte Lügenwelt der idealen Träume, die in der Tiefe unserer Seele schlummert. In dieser waldesdunklen Phantasiewelt des schweigenden Idealismus bewegte sich denn auch Claude Debussy von Anbeginn an. Ein Ausspruch von ihm ist ungemein charakteristisch für seine subtile Kunst:

„Die Kunst ist die schönste unter den Lügen. Wenn man sich noch so eifrig bemüht, das Leben in seiner alltäglichen Farbe und Gestalt zu schildern — man wird doch niemals zu befriedigenden Resultaten gelangen, und deshalb ist es höchst wünschenswert, daß die Kunst eine Lüge bleibe, wenn sie nicht zur traurigsten fabrikmäßigen Zweckdienlichkeit herabsinken soll! Wie? Will nicht Hoch wie Nieder in der Kunst Vergessenheit suchen, und ist nicht Vergessen nur eine besondere Form der Lüge? Das verführerische Lächeln der „Gioconda" hat wohl in Wahrheit niemals existiert, und doch ist der Liebreiz dieses Bildes ewig gültig. Unsere, der Künstler Aufgabe ist's, die Welt in ihren Illusionen zu lassen, nicht aber die Menschen aus ihren Träumen brutal zur krassen Wirklichkeit herabzuschleudern . . . Begnügen wir uns mit der Phantasiewelt, denn sie allein kann uns Trost spenden, sie allein ist fähig, uns eine Schönheit vorzuspiegeln, die nimmer vergeht, die ewig ist!" . . .

Wer eines solchen Ausspruches fähig ist, der ist freilich nicht geeignet, ein sogenannter Liebling des Publikums zu werden, „der kann nur dann schaffen, wenn die Inspiration ihn übermächtig übermannt, der muß in der Einsamkeit leben, fern vom aufdringlichen Lärm der Weltstadt und ihrer geschäftigen Reklame", wie Alfred Bruneau schön bemerkt. Ein solcher, nur seinem Ideale nachspürender und nachträumender Vollkünstler, mußte künstlerisch die Laufbahn durchmachen, wie sie Debussy tatsächlich hinter sich hat.



Claude Debussy.
Reproduktion nach einem Pariser Gemälde.

1862 in Saint-Germain-en-Laye geboren, trat er ganz jung ins Konservatorium ein. Drei Musiker, die typischen Professoren und Nur-Theoretiker, waren seine Lehrer: Ernest Guiraud, Albert Lavignac und François Marmontel. Sicherlich lernte er bei diesen Gestrengen alles Handwerkliche seiner schwierigen Kunst. Und doch erreichte er „nur" zweite Preise in Harmonielehre und Klavierspiel, und in Kontrapunkt und Fuge sogar „nur" die Note »second accessit«, das etwa dem »rite« der deutschen Promotionsordnung entsprechen mag. Trotzdem fand seine Kantate „Der verlorene Sohn", mit der er sich im Jahre 1884 um den großen Rompreis bewarb, Gnade vor der Jury und er erhielt den vielumworbenen Preis. Aber als er dann angelangt war in Rom, in der Villa Medici, da spann er sich mit der ganzen romantischen Glut des echten Kunstjüngers in seine eigensten Ideale ein, und das prächtige, einer Dichtung Gabriel Rossettis entlehnte Chorwerk »La demoiselle élue« hatte nicht das unaussprechliche Glück, den offiziellen Hütern französischer Tonkunst zu gefallen. . . .

Man braucht sich nur den Kern dieser Dichtung zu vergegenwärtigen, ganz abgesehen von ihrer musikalischen Illustration, um die Abneigung der „Offiziellen" nur zu sehr zu begreifen. Die „erkorene Jungfrau" lehnt am güldenen Himmelsthron. Sieben Sterne erglänzen in ihrem Blondhaar und drei Lilien hält sie in der Hand, und mit einer leisen Bewegung scheint sie ihrem mystischen Geliebten gnädig zuzuwinken; der aber ist noch nicht den Engeln zugesellt und darf ihr nicht nahen, und in der erkorenen Jungfrau Auge blinkt eine Träne . . . Schon dieses Libretto entspricht den Neigungen einer Jury, die an akademische Kantaten mit den üblichen Arien und Duetten gewöhnt ist, kaum. Zugleich ist aber dieses Debüt Debussys auch musikalisch, namentlich instrumental, sehr charakteristisch für die Entschiedenheit seiner künstlerischen Weltanschauung, der er von damals

an bis zum heutigen Tage nicht untreu geworden ist. Unbeirrt durch diesen Mißerfolg bei der Jury, der einen Dutzendmusiker entmutigt hätte, komponierte Debussy ruhig weiter. Es war insbesondere Ernest Chausson, der zu früh dahingeschiedene Komponist, der ideell von ähnlichen Gesichtspunkten ausging wie Debussy — der schon im Jahre 1890 das hohe Talent seines nur um wenige Jahre jüngeren Freundes erkannte und ihm die Publikation der schönen „Fünf Gedichte Baudelaires" erleichterte. In einem dieser Gedichte, betitelt »Le jet d'eau« (Der Springbrunnen), das Debussy erst vor kurzem orchestriert hat und das in einem Colonne-Konzert zur Aufführung gelangt ist, lebt schon die ganze musikalische Sonderpersönlichkeit Debussys. Während der folgenden zehn Jahre arbeitete der junge Mann mit der reifen Sicherheit des zielbewußten Schöpfers an seiner Vervollkommnung. Die Gebiete, die er bevorzugte, waren namentlich das Lied und das Klavierstück. Unter den Dichtern, die er wählte, finden wir fast alle Vertreter der neufranzösischen Romantik: Verlaine, Théodore de Banville, Bourget, Baudelaire, P. Louys. Auch eigene Poesien vertonte er, wie er sich denn überhaupt, gleich so vielen anderen unter seinen musikalischen Landsleuten, schon frühe als Schriftsteller versuchte.

Neben seiner Tätigkeit am »Gil Blas« und an der »Revue blanche« sind für sein künstlerisches Glaubensbekenntnis namentlich die „Unterhaltungen mit Mr. Croche" charakteristisch, die er in der jungen Musikzeitschrift »Le mercure de France« veröffentlichte. „Ich bestrebe mich", schreibt er da einmal, „der Tonkunst nach Kräften vorurteilsfrei zu dienen; die logische Folge davon ist, daß meine Musik allen denen mißfallen muß, die an die herkömmliche Musik gewohnt sind und die dieser alten Schönen, ihrer Runzeln und Schminke ungeachtet, eifersüchtige Treue geschworen haben!!" Welch kräftiges Temperament spiegelt sich doch in diesen Worten, ein Temperament, das gar mancher Einseitige in dem traumumfangenen Maeterlinck-Komponisten kaum vermuten würde!

Neben dem Liede ist es dann das Klavierstück, in der Chopinschen Form, aber ins Malerisch-Visionäre vertieft, das Debussy gern kultiviert. Außerdem aber wendete er sich in den 90er Jahren, also verhältnismäßig spät, derjenigen musikalischen Form zu, in der er sich erst recht eigentlich ausleben konnte; der Instrumentalmusik. Hier ist es das Orchesterstück »Prélude à l'après-midi d'un Faune« (1892), das in seiner Beifallsgeschichte so typisch ist für das wachsende Verständnis, das das Publikum ganz langsam den Werken Debussys entgegenbrachte. Bei seinem ersten Erscheinen, in einem Konzert der »Société nationale de musique«, vermochten die wenigen „Debussysten" nicht gegenüber der zischenden Majorität des Publikums aufzukommen. Erst in einem Colonne-Konzert, am 13. Oktober 1895 (das dann am 20. Oktober wiederholt wurde), erkannten die Hörer die farbensatte Polyphonie des Debussyschen Orchesters, den stets konzentrierten Reichtum seiner Modulationen und vor allem die poetische Stimmungstiefe des Werkes. Dieser „Nachmittag eines Fauns" ist nicht etwa ein symphonisches Gedicht in genauem Anschluß an Stéphane Mallarmés Poem, sondern es ist nur ein musikalisch-dekoratives Dahinträumen. Die seltsame Mischung von Poet, Maler und Musiker, die ja Debussys Kunst überhaupt charakterisiert, die Diskretion seiner feingeäderten Klänge, die nur umschillern, umkosen, umglitzern, dort wo andere pikant oder brünstig oder brutal werden, diese Kunst findet sich, gleichsam in einer populären Dosis verabreicht, kondensiert in diesem seltsam eindrucksvollen Orchesterstück. Wohl in keinem andern seiner bisher erschienenen Werke, selbst „Pelleas und Melisande" nicht ausgenommen, wird Debussys Kunst auch dem Laien, der in die, nur in einer besonderen Studie zu erörternden harmonischen und modulatorischen Eigenheiten seiner Musik nicht einzudringen vermag, bildhaft deutlich. Auch der Laie, auch der an »une musique« (wie es Debussy selbst nennt) gewohnte Kunstfreund erkennt in diesem Stück, daß die Unbestimmbarkeit seiner Melodik, daß der fortwährende Harmoniewechsel, daß der schimmernde Glanz seiner Instrumentation nicht etwa gewolltes, bewußtes, kalt berechnetes Raffinement, sondern innerste Eigenart sind. In seinem Streichquartett (1893/94), dem einzigen, das er bisher geschrieben, offenbart sich das spezifische Klanggenie Debussys, gerade in der wundervollen Einheit des Klangmystizismus, der z. B. dem Cello ganz neue Wirkungen zu entlocken weiß, in Anbetracht der beschränkteren Mittel um so erstaunlicher. Aber hier, wo Debussy absoluter Musiker sein mußte, oder wenigstens müßte, vermag er in der subtilen Art seiner Kunst eben doch vornehmlich den Kenner und Aesthetiker zu fesseln, nicht wie im „Nachmittag eines Fauns" auch die Menge, oder wenigstens die größere Gemeinde der gemäßigt Modernen, mitzureißen.

Die Frage ist nun, ob Debussy dazu auch in seiner musikdramatischen Produktion imstande ist. Ist Debussy als Bühnenkomponist ein anderer denn als Liedersänger und Instrumentalpoet? Oder ist er auch auf diesem bisher fast stets mehr oder weniger vom „großen Publikum" mit Beschlag belegten Gebiete ganz er selbst geblieben? „Sicherlich trifft das letztere zu!" so ist man im ersten Augenblick zu antworten geneigt. Und doch bedeutet schon allein der Schritt von der weltenfernen Träumerei des angesichts der Natur schwärmenden Pans zu der, wenn auch mystisch-symbolisch verklärten Liebeslegende der beiden zarten Gebilde Maeterlincks ein leises Abweichen vom Urpersönlichen. Stimmungspoet ist freilich Debussy auch in seinem „Pelleas" von der ersten bis zur leis verklingenden letzten Note. Aber das Wort, dieser unerbittliche Tyrann, knechtete doch auch den Höhenflug dieses wie so manchen anderen Tonkünstlers, ich meine natürlich nicht das liedertrunkene Wort des Lyrikers, sondern ich denke an die aus den Tiefen der Weltseele entquellenden Wortseufzer Maeterlincks, die sich nur wie Blätterrauschen im Walde ahnen und nie und nimmer musikalisch bestimmen lassen. Soweit dies jedoch mit menschlichen Mitteln möglich ist, hat Debussy das Maeterlincksche Schweigesprechen unendlich zart zum Erklingen gebracht.

Ob ihm die Bühnenmusik Shakespeares zu „König Lear", die sich im Druck befindet, gleich gut gelungen ist? Ob ihn nicht der große Erfolg auf den gleisnerischen Brettern, die die rauhe Außenwelt bedeuten, mit mephistophelischer Tücke von den Traumgefilden seiner eigentlichen Innenwelt hinwegreißen wird? Hoffen wir's nicht! Es wäre jammerschade um die vornehme, zarte und doch sicher in sich selbst beruhende Eigenkunst des weltfernen Klangpoeten Debussy!

* * *

Verzeichnis der Werke von Debussy.*

Von dem, trotz des beschränkten Stoffkreises doch unendlich mannigfaltigen Schaffen Claude Debussys gibt folgendes Verzeichnis seiner Werke, das der Komponist selbst „ziemlich vollständig" nennt, eine anschauliche Vorstellung:

I. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung.

Mandoline (Verlaine), 1880. — Nuit d'étoiles (de Bauville), 1880. — Romanze (P. Bourget), 1880. — La Belle au Bois dormant (Hyspa), 1880. — Beau Soir (Bourget), 1888. — Ariettes oubliées (Verlaine), 1888—1903: 1. C'est l'extase; 2. Il pleure dans mon coeur; 3. L'ombre des arbres; 4. Tournez, bons chevaux de bois; 5. Green; 6. Spleen. — Fleur de blé (A. Girod). — Les Cloches (P. Bourget). — Cinq Poëmes de Baudelaire (1889—1890): 1. Le balcon; 2. Harmonie du soir; 3. Le Jet d'eau; 4. Recueillement; 5. La Mort des amants. — Les Angélus (G. Le Roy), 1892—1901. — Fêtes galantes, Erste Sammlung: En sourdine, Fantoches, Clair de lune; Zweite Sammlung: Les Ingénus, Le Faune, Colloque sentimental. — Proses lyriques (C. Debussy), 1894—1895: 1. De Rève; 2. De Grève; 3. De Fleurs; 4. De Soir. — Chansons de Bilitis (P. Louys), 1898: 1. La Flûte de Pan; 2. La Chevelure; 3. Le Tombeau des Naïades. — Trois Chansons de France: Rondel, La Grotte, Rondel. — Trois mélodies (Verlaine), 1889: 1. La mer est belle; 2. Le son du cor; 3. L'Echelonnement des haies. — Paysage sentimental (P. Bourget), 1901.

II. Klavierstücke.

Petite suite à 4 mains, 1884: 1. En bateau; 2. Cortège; 3. Menuet; 4. Ballet. — Fantaisie en 2 parties, 1889. — Valse roman-

* Ein Verzeichnis der bisher erschienenen Werke von Richard Strauß mußte für eine spätere Nummer zurückgestellt werden, weil es wegen seines größeren Umfangs sich diesmal nicht mehr unterbringen ließ. Red.

tique, 1891. — Tarentelle (Danse), 1891. — Deux Arabesques, 1891. — Suite bergamasque, 1890: 1. Prélude; 2. Menuet; 3. Clair de lune; 4. Passepied. — Nocturne. — Pour le piano, 1901: 1. Prélude; 2. Sarabande; 3. Toccata. — Ballade (ancienne Ballade slave). — Mazurka (en fa dièse mineur). — Marche écossaise sur un thème populaire (ancienne Marche des Comtes de Roys). — Rêverie. — Estampes: 1. Pagodes; 2. La Soirée dans Grenade; 3. Jardins sous la pluie. — Images (1re série): 1. Reflets dans l'eau; 2. Hommage à Rameau; 3. Mouvement. — L'Isle joyeuse. — Masques. — „Pour un cahier d'esquisses", 1903.

III. Instrumentalmusik.

Prélude à l'après-midi d'un Faune (Orchester), 1892. — Quatuor à cordes (1893—94). — Nocturnes (1897—99): 1. Fêtes; 2. Nuages; 3. Sirènes (Orchester und Frauenchor). — La Mer, 1905; Esquisses symphoniques: 1. De l'aube à midi sur la mer; 2. Jeux de vagues; 3. Dialogue du vent et de la mer. — Danses (1904) pour harpe avec accompagnement d'orchestre à cordes.

IV. Lyrische Werke.

L'enfant prodigue. Cantate, 1884. — La Demoiselle élue (D. G. Rossetti), 1888—1893, poëme lyrique pour voix de femmes, soli, choeur et orchestre. — Pelléas et Mélisande (Maeterlinck), 1902, Drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux.

Im Druck befinden sich:

Für Orchester: Images: 1. Gigue triste; 2. Iberia; 3. Ronde. — Le Roi Lear (musique de scène). A. N.

„Salome" in Paris.

Endlich, nach langem Hin und Her, nach Schwierigkeiten, deren Ueberwindung dem Unternehmer der Aufführung, Herrn Astruc, zur Ehre gereicht, ist die Salome in Paris in deutscher Sprache gegeben worden. In künstlerischer Hinsicht ist solche Aufführung von weittragender Bedeutung; auch psychologisch ist der Erfolg und Empfang, der dem genialen Richard Strauß geworden, sehr interessant und erfreulich für alle, die an Schillers Worte denken: Seid umschlungen, Millionen! Ja, Kunst soll keine Grenzen kennen und, mit dem Blick auf ideale Ziele, sollten alle Völker vereint sich vor der hehren Schwester der Tochter aus Elysium beugen...

Die Generalprobe der Salome fand zugunsten der „Philanthropischen Gesellschaft" statt. Strauß hat da mit einem Schlage das Herz der Pariser erobert, und wohl nur eingefleischte Chauvinisten werden dem Komponisten seiner Nationalität halber spröde gegenüber verbleiben. Diese Generalprobe war eine glänzende Premiere, und die Musik, die noch einmal in einem deutschen Richard in Paris triumphiert, hat ein Fest gefeiert. Was schon lange nicht mehr vorgekommen: Der Präsident Fallières und alle Minister, alle großen Tonkünstler, der Direktor des Konservatoriums, Faure, Herr Vanderbilt aus New York, Prinz Arenberg, Gräfin Greffulhe, Präsidentin der „Société des Grandes Auditions musicales de France", unter deren Patronat Salome in Paris zustande kam, Rothschild, Ephrussi, die Präfekten und alle hohen Würdenträger wohnten der Aufführung bei. Uebrigens kann man sich eine Vorstellung von der Anzahl Notabilitäten machen, wenn wir bemerken, daß das Chatelet-Theater (wo Colonnes Konzerte sonst stattfinden) das größte der Pariser „Häuser" ist, 3600 Plätze enthält und total ausverkauft war. Und nur Privilegierte konnten sich Karten zu dieser einzig dastehenden Generalprobe verschaffen, da man zuerst an die offizielle Welt denken mußte. Es war überhaupt unendlich schwierig, zu den eigentlichen Aufführungen Plätze zu erhalten. Als erste öffentliche Darstellung des Werkes gilt die vom 8. Mai.

Zuvor möchten wir hier das Schreiben (in Uebersetzung) bringen, das der Komponist am Tage nach der Generalprobe an Herrn Astruc, Organisator der Vorstellungen, richtete:

Paris, 7. Mai 1907.

Mein lieber Direktor!

Am Tage nach der Generalprobe der Salome will ich Ihnen bestens danken für Ihre so tätigen Bemühungen, sowie für die künstlerische Wirksamkeit, die Sie bei dieser Gelegenheit entfaltet haben.

Ich will Ihnen sagen, wie hoch ich das wunderbare Colonne-Orchester schätze, das in mir das Gefühl der Vollkommenheit aufkommen läßt. Das Gelingen muß ich besonders meinem vortrefflichen Kollegen Gabriel Pierné, einem Kapellmeister von Rasse sowie ausgezeichnetem Komponisten, zuschreiben, dem die undankbare Arbeit zuteil ward, das Orchester vorzubereiten, um den Taktstock am Tage der Aufführung einem anderen zu überlassen.

Der Erfolg des Orchesters ist die eigentliche Belohnung seiner Arbeit und seiner kollegialen Entsagung.

Genehmigen Sie, mein lieber Direktor, die Versicherung meiner Hochachtung. Dr. R. Strauß.

Herr Pierné hat wirklich während 25 Vorproben Mühe und Arbeit nicht gescheut und stand dem deutschen Kollegen bei den 10 Nachproben treu zur Seite. Allgemein gilt Pierné (mit dem oft zu verkehren uns eine Freude ist) in der Tat als ausgezeichneter Kollege, der sein sehr bedeutendes Talent gerne in den Dienst fremder Kunst stellt, wenn es sich um wirkliche Kunst handelt; Schwierigkeiten scheut er dabei niemals; Freunden gegenüber, alt und jung, ist er die Liebenswürdigkeit und Bescheidenheit in Person. Nur von sich selbst mag er nicht gerne reden, konnte jedoch nicht umhin, uns letzthin seine aufrichtige Bewunderung auszusprechen für die deutschen Orchester und für die ausgezeichneten Aufführungen, die seinen Werken, oft ja nur in Städten zweiter Größe, zuteil geworden; Resultate, die er auf französischem Boden nur in Paris erzielen konnte. Wir sprechen das nicht aus, um für einen der Unsern (den ja auch die Leser der „Neuen Musik-Zeitung" durch eine Abbildung in Nr. 5 dieses Jahrgangs kennen) Reklame zu machen. Aber man wird es uns nicht verdenken können, wenn wir unserer Freude darüber Ausdruck geben, daß Strauß seinen französischen Kollegen so zu schätzen weiß, was um so mehr bedeutet, als auch nach Piernés Aussage Salome ungemein schwierig einzustudieren ist.

Die Besetzung der Salome bei der ersten Pariser Aufführung war folgende: Salome Emmy Destinn, Herodes Burrian, Jochanaan Feinhals, Herodias Frau Sengern, Page der Herodias Frl. Geßner. Fünf Juden: Warbeck, Kuthan, Klamuller, Passy-Cornet, Hemsing. Zwei Nazarener Schutzendorf, Winter, zwei Soldaten Winter, Alsdorf, ein Kappadozier Müller, ein Sklave Frl. Howard; der Tanz der sieben Schleier wurde von Frl. Trouhanowa ausgeführt, das Colonne-Orchester war 110 Musiker stark.

Allgemein wird die geniale Musik bewundert, aber fast ebenso allgemein das Gedicht angegriffen. Eine der besten und eingehendsten Kritiken des Wildeschen Werkes (das hier zuerst am 11. Februar 1896 im Théâtre de l'oeuvre gegeben wurde) schrieb Catulle Mendès, der sehr richtig bemerkt, daß Salome von des Dichters Unpersönlichkeit zeugt. Wildes Talent lehnt sich an Eigenschaften großer Vorgänger an wie Flaubert, de Banville, Villiers de l'Isle-Adam, Maeterlinck. Allen diesen nahm Wilde etwas, das schließlich ein eigenartiges Kompositum bildete und damit sein eigenes Talent in den Schatten stellte. So die Sucht, ein Wort, einen Satz mehrmals nacheinander zu wiederholen, was Maeterlinck besonders eigen ist. Musikalisch richtend hat, unserer Meinung nach, Mendès oft fehl gegriffen, obgleich er dem Komponisten ein unglaubliches „Können" anerkennt; nur scheint er die Ansicht zu hegen, daß einzig das „Handwerk" Straußens Talent ausmacht, wohingegen ja solch ein „Handwerk" schon beinahe „Genie" heißen darf. Nur zu oft haben wir in Paris zu hören bekommen, daß Strauß die ursprünglichen Offenbarungen seiner musikalischen Seele seiner Vorliebe für kontrapunktische Kombinationen opfere, so daß schließlich nur die letzteren zur Bewunderung Gelegenheit bieten. Uns dünkt, daß hervorragende Kritiker, auf deren Wort die Welt hört, sich nicht dem modernen Unfug fügen sollten, wonach schon am Morgen nach der Vorstellung die Kritik erscheint. Der unmittelbar erste Eindruck soll nicht unterschätzt werden, aber einen richterlichen Spruch von Wert bedeutet er kaum. Sollte es nicht besser sein, nach der Aufführung die Partitur ruhig am Klavier vorzunehmen, besonders bei Werken wie Salome und, sich der orchestralen Gestaltung erinnernd, Seite für Seite durchzugehen? Voreilige Kritiken haben insgemein zur Folge, daß man sich einige Zeit später selbst verleugnen muß; nur auf Grund neuempfangener Eindrücke, Vergleiche und gründlicher Vorbereitung ist man in der Lage, sich ein richtigeres Urteil zu bilden. Doch wir geraten da auf ein heikles Terrain: Kritik der Kritik! und das sei für heute beiseite gelassen.

Nachdem man also dem Dichter zum Vorwurf gemacht hatte, Salome von einem ganz falschen Standpunkte aus ins Auge gefaßt zu haben, ist man allgemein verwundert, daß Strauß sich für diese Dichtung so begeistern konnte. Was mich betrifft, so glaube ich, Strauß hat von seiner Reise nach Aegypten eine tiefere Kenntnis des orientalischen Charakters mitgebracht und die Salome besser verstanden als Wilde. Warum hat er sich nicht selber ein Libretto verfertigt? Oder sollte es auch in Deutschland an guten Librettisten und guten Bühnendichtungen mangeln? Das wäre für uns ein Eifersuchtsmotiv weniger. Die Salome-Musik erscheint uns nun in erster Linie als die sich von selbst aufdrängende Folge in der Weiterentwicklung des Straußischen Talentes. Strauß hätte diese Partitur schreiben müssen, selbst wenn er es nicht gewollt hätte. Die Themen haben hier in Paris weniger Aufsehen erregt, als die Art, wie sie im Orchester behandelt sind. Wir hatten aber in der Salome eine ganz neue Seite des genialen Tondichters zu entdecken gehofft. Wir haben ja das Recht, von Strauß das Höchste zu fordern. Salome aber scheint weniger der Anfang einer neuen Periode zu sein, als der Abschluß einer Entwicklung. Jedenfalls wird in Paris heute schon sein nächstes Bühnenwerk mit größter Spannung erwartet, da man glaubt, daß es den Wendepunkt in Straußens Schaffen bedeuten werde. Seine orchestrale Schrift ist ja so fabelhaft reich, daß originalere Themen und Motive wirklich eine Partitur hervorbringen müßten, die zum Schlüssel der musikalischen Neuzeit würde. Mit Salome aber verbleiben wir hart am Tore, aber doch noch im Vorhofe. Möge Strauß der Mann sein, der uns die erwartete Renaissance erschließt!

Was die hiesige Uraufführung selber anbelangt, so war sie in jeder Beziehung gelungen. Emmy Destinn und Burrian besonders erregten gerechte Begeisterung; die ganze Besetzung ist so homogen,

daß es schwer ankommt, diesen oder jenen Namen hervorzuheben. Frau Sengern hat sehr gefallen, so auch Frl. Trouhanowa in dem berühmten, sinneberauschenden Tanze der sieben Schleier. Mehr als zehnmal mußte Strauß hervortreten und die hingerissene Menge begrüßen.

Schließen wir unsern Ueberblick mit einer kleinen Anekdote, die nicht ohne Pikanterie ist: Puccini ist einer der begeistertsten Bewunderer Straußens und seiner Salome. „Prachtvoll, splendid" nannte er sie mir gegenüber vor einigen Monaten. „Ich würde aber niemals so schreiben. Doch jeder nach seinem Temperament!"

Eines noch. Salome hat sicher keine bloß vorübergehende Bedeutung. Ihr Einfluß wird sich bald fühlbar machen. In der französischen jungen Schule gibt es Tonkünstler, die die Hoffnung hegen, daß Salomes Erfolg in Paris dem veralteten Genre gewisser Opernfabrikanten und auffällig protegierten Vierteltalenten, hoffnungslosen Romlaureaten usw. den Gnadenstoß versetzen werde. Daß diese Hoffnung sich erfüllen möge, ist aller wahren Musiker aufrichtigster Wunsch. Man hat hier eine Art Leute großgezogen, die alle zehn Jahre einmal einen Singsang zum besten geben, der die Welt besser verschonte. Es gibt „Komponisten", die nur auf ihre politischen Freunde rechnen können, um gespielt zu werden. Und wenn es manchmal nicht von Uebel ist, daß der politische Protektor von X. verschwindet, so ist es öfter noch eine größere Wohltat, daß Herr X. gleichzeitig folgt ins „dunkel nächt'ge Land". Im Pariser Konservatorium gibt es Professoren, die seit mehr als dreißig Jahren unterrichten, mit dem Zeitgeiste niemals Schritt gehalten und ihre Schüler vor Werken wie Salome als der größten Gefahr, dem Verderben warnen. Nur getrost: Salome wird auch den Protestlern und Professoren vortanzen. In der musikalischen Wüste tönt Jochanaans Stimme und Salome, von Liebe berauscht, tut uns die Schönheit kund. **Gaston Knosp.**



Dessau. Das XVI. Anhaltische Musikfest ist heuer am 4. und 5. Mai unter dem Protektorate des Herzogs Friedrich II. von Anhalt in Dessau gefeiert worden. In Ermangelung einer entsprechenden Festhalle fand es im Theaterraum des herzoglichen Hoftheaters statt. Die Gesamtleitung lag in den Händen des Hofkapellmeisters Franz Mikorey; den etwa 550 Personen starken Chor — für das Chorwerk des ersten Tages kam noch eine Schar von fünfzig Knaben hinzu — bildeten Gesangvereine aus den vier größeren anhaltischen Städten Bernburg, Cöthen, Zerbst und Dessau. Das Festorchester wurde von der verstärkten Dessauer Hofkapelle gestellt. Im ersten Konzert gelangte als örtliche Novität Berlioz' dramatische Legende für Soli, Chor und Orchester „Fausts Verdammung" zu einer Wiedergabe, die in all ihren Teilen als vorzüglich gelungen gelten muß. Die Soli erfreuten sich trefflichster Besetzung. Den Faust sang Kammersänger Karl Burrian aus Dresden geradezu wunderbar schön, Konzertsänger Alexander Heinemann (Berlin) bot einen Mephisto, wie man ihn besser sich kaum vorzustellen vermag. Die Margarete-Partie führte Fräulein Angèle Vidron aus Köln anerkennenswert durch. Die Leistungen der Chöre und besonders die des Orchesters standen auf einer hohen Stufe künstlerischer Vollendung. Das größte Verdienst für das allseitige Vollgelingen gebührt dem hochbegabten Dirigenten Franz Mikorey, der den ganzen Schönheitsreichtum der Berliozschen Kunstschöpfung behob. — Das zweite Festkonzert vermittelte eingangs als Novität Bruckners 8. Symphonie, deren Ausführung eine künstlerische Tat genannt zu werden verdient. Den tiefsten Eindruck hinterließ das wunderbare Adagio. Als Instrumentalsolist war der Pianist Konrad Ansorge erschienen. Mit seiner phänomenalen Technik, seinem abgeklärten Kunstgeschmack und seiner ausdrucksvollen Vortragsweise stellte er alle seine Darbietungen, die Wanderer-Phantasie von Schubert-Liszt, danach die Solostücke für Klavier, „Après une lecture de Dante", „Berceuse" von Chopin und den Schubert-Lisztschen „Erlkönig" auf ein künstlerisches Höchstniveau. An Stelle des durch die Macht der Umstände zur vorzeitigen Abreise nach Paris gezwungenen Kammersängers Karl Burrian — man erwartete ihn dort zu den Salome-Proben — sang der Dessauer Hofopernsänger Siegmund Krauß mit schönem Erfolge zwei leidenschaftlich überschäumende Frühlingsgesänge von Franz Mikorey, wonach mit Richard Wagners Schlußszene aus den Meistersingern, in der Alexander Heinemann die Partie des Sachs übernommen hatte, das prächtig verlaufene Fest wahrhaft großartig und erhebend ausklang. Ernst Hamann.

München. An Neuaufführungen, wenn auch zum Teil solchen von unterschiedlichem Werte, sowie von sonstigen in irgend einer Hinsicht bemerkenswerten musikalischen Veranstaltungen brachte auch die zweite Hälfte der verflossenen Konzertzeit allerlei. Die musikalische Akademie war an den Novitätenvorführungen nur mit einem einzigen Werke beteiligt. Außer Smetanas Tondichtung „Aus Böhmens Hain und Flur", dem einzigen hier zuvor noch nicht gehörten Stück aus dem Zyklus „Mein Vaterland", gab es nur noch Bekanntes in den Odeonskonzerten zu hören, wovon allerdings die völlig ungekürzte Aufführung von J. S. Bachs Matthäus-Passion als künstlerische Begebenheit ungewöhnlicher Art ganz besonders hervorzuheben ist. Darüber, ob diese strichlose Wiedergabe als Norm für die Zukunft oder nur als interessantes und bedeutsames Experiment gelten solle, sind allerdings die Meinungen geteilt. Die glänzende künstlerische Verlebendigung des Werkes unter Mottl hat aber von neuem gezeigt, daß unsere großen Choraufführungen, die lange schon das Schmerzenskind unseres Musiklebens bildeten, jetzt in erfreulicher Aufwärtsbewegung begriffen sind. Die Gewinnung des Lehrergesangvereins für die Akademiekonzerte war der erste begrüßenswerte Schritt und als weiterer darf das vereinigte Wirken des Porgesschen Chorvereins und des Orchestervereinschores, resp. deren dauernde Verschmelzung zur „Konzertgesellschaft für Chorgesang" bezeichnet werden. Eine glanzvolle Aufführung von Händels „Saul" in der Chrysanderschen Bearbeitung bedeutete eine Bestätigung der bezüglich der neuen Vereinigung zu hegenden Erwartungen und die Gewinnung eines Vortragskünstlers wie Kammersänger Ludwig Heß zum Dirigenten eröffnet nach dessen in den wesentlichen Punkten sehr glücklichem Debüt am Kapellmeisterpult ebenfalls günstige Aussichten für die Zukunft. — Das Kaim-Orchester machte uns u. a. mit dem „Proteus" von Rudolf Louis bekannt. Das an dieser Stelle bereits bei anderem Anlaß eingehend gewürdigte Tonwerk wurde mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Eine freundliche, wenn auch nur mäßig warme Aufnahme fand eine Orchesterballade von Karl v. Kaskel, die in technischer Hinsicht wie im musikalischen Ausdruck nach anderen, wenn man will, auch höheren Zielen strebt, als sie sich der Komponist bisher zu stecken pflegte, die indessen inhaltlich doch nicht eben viel zu sagen hat. Ueber die bei einem ebenfalls von Georg Schnéevoigt dirigierten Novitätenabend gemachten neuen Bekanntschaften, eine Symphonie von Karl Bleyle und ein Klavierkonzert von Karbach, darf man ziemlich rasch zur Tagesordnung übergehen. — Teils Neues, teils wenig bekannte Werke älterer Meister vermittelte uns, seinen Grundsätzen getreu, der Orchesterverein. (Der Verein hat übrigens schon „Aus Böhmens Hain und Flur" aufgeführt, war wohl überhaupt die erste Konzertgesellschaft, die Smetanas Zyklus vollständig gebracht hat. Allerdings sind die Konzerte nicht jedem zugänglich. Red.) D'Alberts Ouvertüre zum „Improvisator" sowie einige unter dem Titel „Intermezzi Goldoniani" erschienene hübsche Kleinmalereien von Enrico Bossi gelangten unter Professor Heinrich Schwartz zu Gehör, während der holländische Dirigent Jan Ingenhoven uns in einem Mozart-Konzert verschiedene Raritäten und S. v. Hausegger u. a. Schuberts fünfte Symphonie (B dur) brachte, sowie einige in neuerer Zeit erst aufgefundene Gelegenheitskompositionen von Beethoven (vier Menuette) und als bedeutsamste Gabe des Abends das Mozartsche Es dur-Konzert für zwei Klaviere, mit Meister Heinrich Schwartz und Fräulein Edel an den konzertierenden Instrumenten. — Des so früh und unerwartet aus dem Leben geschiedenen Ludwig Thuille wurde in verschiedenen Konzerten sowie in besonderen Veranstaltungen gedacht, wobei man neben den Werken aus der reifsten Schaffensperiode des Tondichters auch einige starke Talentproben aus dessen Jugendzeit kennen lernte. — Mehr auf den Zulauf eines mondänen Publikums berechnet, als auf besondere künstlerische Ziele gerichtet waren die Dirigentengastspiele Mascagnis und in der Hauptsache auch Edvard Griegs, die beide auch mit ihren Kompositionen uns schließlich nur sagen konnten, was wir längst wußten. Dagegen war für den ernsten Musikfreund das Konzert Ferdinand Loewes und seines „Wiener Konzertvereinsorchesters" von besonderem Interesse, obwohl es ausschließlich allbekannte Werke, Beethovens c moll-Symphonie und Bruckners Siebente dabei zu hören gab. Als ein trefflicher Tonkörper unter ausgezeichneter künstlerischer Führerschaft erwiesen sich die Gäste vom Donaustrande. Und ganz besonders als Bruckner-Interpreten schätzt man Loewe hier ja von früher her bereits außerordentlich. — Im intimeren Rahmen der Kammermusik begegnete man neben anderem einem in seinen Einzelteilen zwar nicht überall gleich zu bewertenden, aber als Ganzes doch mannigfach interessierenden Streichquartett in c moll von Tanejew, bei dessen Wiedergabe man gleichzeitig das „Petersburger Quartett" der Herren Kamensky und Genossen als ausgezeichnete Künstlervereinigung würdigen konnte. Bernhard Stavenhagen und Felix Berber verhalfen uns in einer Sonate in fis moll für Klavier und Violine von Felix Weingartner zu einer durchaus erfreulichen Bekanntschaft. Auch von Max Regers jüngster Produktion bekamen wir verschiedenes zu hören. Die Geigerin Bertha Zollitsch spielte eine Sonate in D für Violine allein (op. 91), Reger selbst zusammen mit seinem Schüler Paul Aron vierhändige Klavierstücke (op. 94) und mit seiner Schülerin Edith Albrecht „Introduktion, Passacaglia und Fuge" für zwei Klaviere (op. 96). Fesselndes und Anregendes gab es dabei mancherlei, verschiedenes von ausgezeichneter Arbeit, wenn auch dies und jenes in seiner Wirkung ungleich geartete darunter war. Eine Klavier-(Violin-)Sonate von Ed. Lerch, die Elfriede Schunck und Emil Wagner in ihrem Programm führten, erzielte immerhin günstigeren Eindruck als vor einiger Zeit eine Symphonie desselben Tonsetzers. Mit einer Klaviersonate eigener Komposition hatte der als Pianist begabte Hermann Klum uns nicht viel zu sagen. Zur Förderung des zeitgenössischen einheimischen Schaffens machen sich zurzeit hier besondere Bestrebungen geltend. Der bisher rein literarische Ziele verfolgende „Neue Verein" hat seine Tätig-

keit neuerdings auch auf das musikalische Gebiet ausgedehnt und mit einem Beer-Walbrunn-Abend den Anfang gemacht. Der genannte Komponist steht von den Gegenwartsbestrebungen im Grunde ziemlich weit abseits, aber neben solidem Können gibt er sich oft auch in einer gewissen natürlichen Frische und Unbefangenheit. Er kam mit bereits bekannten und auch an dieser Stelle meist früher bereits erwähnten Sachen zu Worte. Den stärksten Eindruck machte die neben einem Streichquartett in e moll und dem Zyklus von Shakespeare-Sonetten zu Gehör gelangte d moll-Sonate für Violine und Klavier.

Arthur Hahn.

Kempten. „Golgatha“, eine Passions-Kantate von Karl Adolf Lorenz (Text von C. Lülmann) hat unter Leitung des Musikdirektors Gustav Hornberger in einem Konzert des evangelischen Kirchengesang-Vereins eine überaus stimmungsreiche Aufführung erlebt. Der Text behandelt den Ausgang der Leidensgeschichte Christi in Anlehnung an die letzten Worte des Heilands, und demgemäß ist der Stoff in eine Einleitung und drei Teile (Worte der Liebe, des Leidens und die Siegesworte) eingeteilt. Der Verfasser verwendet neben den biblischen Worten protestantische Choräle und fügt zur Ergänzung des Aufbaus im Rahmen einer orthodox christologischen Anschauung eigene Verse hinzu. Die musikalische Gestaltung zeichnet sich durch eine klangschöne und überaus gewandte Beherrschung der instrumentalen und kontrapunktischen Mittel aus; die Harmonik Lorenz' weist interessante, eigenartige Züge auf, und die thematische Erfindung ist von eindringlicher Wirksamkeit. Solistisch waren an der Aufführung die Altistin Frau Walter-Choinanus aus Berlin, Kammersänger Jos. Loritz aus München und Konzertsänger K. Sattler aus Stuttgart beteiligt; die Genannten lösten ihre Aufgabe mit vortrefflichem Gelingen. Die orchestrale Begleitung wurde in durchweg ausgezeichneter Weise und mit bemerkenswerter Schönheit des Tones im Streichkörper durch die Kapelle des Inf.-Reg. Nr. 120 aus Ulm (Kapellmeister Nauber) ausgeführt. Der Chor klang sehr schön und entfaltete besonders im Sopran eine glanzvolle Kraft. Als sicherer Beherrscher der Orgel zeichnete sich Hauptlehrer Büchele aus. Die umsichtige und schwungvolle Leitung des Musikdirektors Hornberger verriet ein verständnisvolles und feinsinniges Erfassen der gestellten künstlerischen Aufgabe. Zu der tiefgehenden Wirkung des Werkes trug besonders der Umstand bei, daß die Aufführung in dem weihevollen Raume der St. Moritzkirche stattfand.

Karl Pottgießer (München).

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Das Programm des diesjährigen Tonkünstlerfestes. In den Tagen vom 29. Juni bis 2. Juli d. J. veranstaltet der unter dem Protektorate des Großherzogs von Sachsen stehende Allgemeine Deutsche Musikverein sein alljährliches Tonkünstlerfest, das diesmal in Dresden abgehalten werden wird. Mit Genehmigung des Königs Friedrich August von Sachsen hat die Königliche musikalische Kapelle (etwa 120 Mann), an ihrer Spitze Herr Generalmusikdirektor Geh. Hofrat Edler v. Schuch, ihre Mitwirkung zugesagt. Die Hauptveranstaltungen finden im Dresdner Hofopernhause statt. Für die musikalisch hochbedeutsame Veranstaltung ist das folgende Programm festgesetzt worden: Samstag, den 29. Juni, vormittags im Vereinshause: I. Kammermusikkonzert. August Reuß, Streichquartett op. 25 (Uraufführung); Bernhard Sekles, Serenade für elf Soloinstrumente: Streichquartett, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, Kontrabaß, Harfe, op. 14 (Uraufführung); Wilhelm Rhode, Klaviertrio, op. 21. Abends Oper (Moloch von Schillings). Sonntag, den 30. Juni, vormittags im Vereinshause: II. Kammermusikkonzert. Arnold Schönberg, Streichquartett; Walter Courvoisier, sechs Lieder; Hans Pogge, Klavierquartett (H dur) op. 7, für Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier; Wilhelm Kienzl, drei Lieder; Ludwig Thuille, drei Lieder. Abends Oper (Salome von Richard Strauß). Montag, abends: I. Orchesterkonzert. E. N. v. Reznicek, Präludium und Fuge für Orchester; Ludwig Heß, Erstes Lieben, ein Liederkreis für Tenorsolo und Orchester, op. 28; Heinr. G. Noren, Kaleidoskop, Originalthema und Variationen für Orchester, op. 30 (Uraufführung). Pause. Hans Pfitzner, Ouvertüre Christ-Elflein; Franz Moser, Lokes Ritt, Ballade für hohe Stimme; Heinrich van Eyken, Ikarus, für Bariton mit Orchester; Ludwig Thuille, Symphonischer Festmarsch. Dienstag, den 2. Juli, abends: II. Orchesterkonzert. Georg Schumann, Ouvertüre zu einem Drama, op. 45; Karl Ehrenberg, Aus schwerer Stunde und Leid der Sehnsucht, zwei Gesänge mit Orchester; Paul Scheinpflug, Frühling, ein Kampf- und Lebenslied, op. 8, Tondichtung für großes Orchester. Pause. Hans Sommer, Symphonisches Zwischenspiel aus der Oper „Riquet“; Julius Weismann, Einsiedel und Der Kaiser und das Fräulein, zwei Balladen für Bariton und Orchester, op. 18; Franz Liszt, Symphonische Dichtung Mazeppa. — Im I. Kammermusikkonzert spielt das Lewinger-Quartett, im II. das Petri-Quartett.

— Der Dresdner Kreuzchor (Direktor Otto Richter) hat zur 50. Wiederkehr des Todestages Michael Glinkas dieses Meisters „Cherubinischen Lobgesang“ für sechsstimmigen Chor in einer deutschen Bearbeitung von O. Richter zum Vortrag gebracht. — Des 200jährigen Todestages Dietrich Buxtehudes gedachte derselbe Chor in einer Feier durch Aufführung der Buxtehudeschen Orchester-Kantate „Alles, was ihr tut“, sowie des fünfstimmigen „Halleluja“ und der Orchester-Kantate „Heut triumphieret Gottes Sohn“ (Denkmäler deutscher Tonkunst, 1. Folge, Bd. 14). Beide Werke des Lübecker Meisters, besonders das wuchtige, Händelsche Züge in frappanter Deutlichkeit aufzeigende „Halleluja“, erwiesen sich als noch durchaus lebensfähig. Ebenso zwei gewaltige Orgelsätze Buxtehudes (Präludium, Fuge und Passacaglia in d moll), die Alfred Sittard bei dieser Gedenkfeier spielte. (Ein Gedenkartikel an Buxtehude mußte wegen anderer Dispositionen bis zur nächsten Nummer zurückgestellt werden. Red.)

— J. L. Nicodés große „Gloria“-Symphonie, deren Uraufführung bei der Frankfurter Tonkünstlerversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ stattfand, soll im Herbst durch den „Sternschen Gesangverein“ und das Philharmonische Orchester unter Oskar Fried ihre erste Aufführung in Berlin erleben.

— In Plauen ist die in andern Städten verbotene Tragödie „Jesus“, Text von dem Braunschweiger Pastor Brakebusch, Musik von Kapellmeister Erler, mit Beifall aufgeführt worden.

— Im Kgl. Opernhause in Berlin ist kürzlich A. Thomas' Oper „Mignon“ zum 250. Male in Szene gegangen. Die Erstaufführung des Werkes an der Kgl. Oper fand am 10. Dezember 1868 statt mit Frau Lucca in der Titelrolle.

— Im Leipziger Stadttheater ist neustudiert H. Götzens Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“ aufgeführt worden.

— Das Breslauer Opernensemble unter Führung des Direktors Dr. Löwe hat im Königstheater zu Budapest die „Salome“ zum erstenmal aufgeführt und einen stürmischen Erfolg gehabt. Die Hauptdarsteller, Fräulein Verhunk als Salome, Trostorff als Herodes, sowie Direktor Löwe, Kapellmeister Prüwer und Oberregisseur Kirchner wurden am Schluß wiederholt gerufen.

— In Venedig hat Wolf-Ferrari zur Eröffnung der dortigen Ausstellung Pergolesis längst vergessene Meisteroper „La serva padrona“ wieder zur Aufführung gebracht.



— Bachiana. Dank der regen Beihilfe opferwilliger Bach-Freunde und Konzertvereinigungen war es der „Neuen Bach-Gesellschaft“ möglich, J. S. Bachs Geburtshaus in Eisenach anzukaufen, vor Feuersgefahr und vor Witterungseinflüssen zu sichern und wieder in wohnlich behaglichen Zustand zu setzen, ebenso die Museumsräume angemessen auszustatten. Aus Deutschland wurden 32 177 Mk., aus dem Auslande 4749 Mk. gespendet. An der Spitze steht Kaiser Wilhelm II., der 8000 Mk. gespendet hat. Das Museum erhielt von Verlegern und Musikfreunden eine stattliche Reihe Bücher und Musikalien, bedarf aber noch sehr der Förderung. Ueber das Nähere wird im Fest- und Programmbuch zum 3. Bach-Fest eingehend berichtet. Die Ausstellung des Bach-Museums wird zum ersten Male die Original-Oelbilder von Joh. Ambrosius Bach, Joh. Sebastian Bach und Friedemann Bach, also drei Generationen, den großen Bach mit dem Vater und dem Sohne vereint, darbieten. — Anmeldungen zur Mitgliedschaft (jährlich 10 Mk., wofür die Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft unentgeltlich geliefert und Vergünstigungen bei Bach-Festen geboten werden), sind an Hofrat Dr. O. von Hase i. Fa. Breitkopf & Härtel in Leipzig.

— Musikhistorische Gebäude. Eine denkwürdige Stätte der Erinnerung hat man niederzulegen begonnen: das Haus in der Karlsgasse 4 in Wien, das einst einem Johannes Brahms als Heim diente, wo Brahms seine kostbarsten Werke schrieb, wo er vor zehn Jahren seine Seele aushauchte und vor dem noch jüngst, bei der 10jährigen Wiederkehr seines Todestages, eine denkwürdige Feier stattfand. Bald wird von der geweihten Stätte nichts mehr übrig sein. Nur die Gedenktafel, die das Gebäude trug und die die Gemeinde Wien einst stiftete, wird auch den Neubau schmücken, der hier erstehen soll, ein Erweiterungsbau der Technischen Hochschule. Die ungezählten Reliquien des ehemaligen Brahms-Hauses hat man schon seit langem geborgen, sie sollen das einst zu errichtende Johannes Brahms-Museum schmücken. (In ihrer Brahms-Nummer, 13, hat die „N. M.-Ztg.“ eine Abbildung des Hauses gebracht. Red.)

— Ausländische Theater. Man schreibt uns aus Paris: Herr Saugey, ehemaliger Direktor der Oper in Nizza, hat das alte Hippodrome Place Clichy gekauft, wo er ein 3000 Plätze enthaltendes „Théâtre lyrique International“ zu gründen gedenkt. Das Kapital beläuft sich auf 1 600 000 Frs., die Existenz dieses künstlerischen Unternehmens ist somit gesichert. Zum Musikdirektor wurde Georges Marty, der bewährte Kapellmeister des Konservatoriumsorchesters, gewählt. — Oskar Hammerstein, der bekannte New Yorker Theaterdirektor und Hauptkonkurrent von Conried, beabsichtigt in der Bundeshauptstadt Washington ein großes Opernhaus zu bauen. Er äußerte sich bei seiner Ankunft in London kürzlich in folgender Weise: „Eine Stunde vor meiner Abreise von Hoboken unterzeichnete ich den Bauvertrag, durch den die Hauptstadt der Vereinigten Staaten ein ihrer

würdiges Theater erhält, das ihr dringend nottut. Ich werde Anfang Juli nach Amerika zurückkehren und dann sofort mit dem Bau beginnen, damit das Theater im nächsten Jahre eröffnet werden kann. Es wird größer werden als das Manhattan-Theater in New York und an der Connecticut-Avenue errichtet werden. Es erhält den Namen National-Opernhaus."

— Die Gesamtausgabe Haydnscher Werke soll nun demnächst in Angriff genommen werden. Das Unternehmen, dessen Kosten auf 400000 Mk. geschätzt werden, ist nur mit staatlicher Unterstützung durchführbar. Preußen hat bereits 60000 Mk. als Staatszuschuß garantiert.

— Neues Orchester. Für den Blüthnersaal in Berlin, dessen Eröffnung Anfang Oktober d. J. zu erwarten ist, ist die Gründung eines Orchesters gesichert. In die Leitung werden sich Kapellmeister August Mondel aus Wiesbaden und Kapellmeister und Musikschriftsteller Gustav Drechsel aus München teilen.

— Stiftung. Der im Februar gestorbene langjährige und verdienstvolle Vorsitzende des Leipziger Gewandhauses, Geheimer Hofrat Dr. Karl Lampe-Vischer, hat seiner Fürsorge für die Gewandhaus-Konzerte durch ein Legat von 10000 Mk. Ausdruck gegeben.

— Jankó-Verein Berlin. Unter diesem Namen hat sich ein Verein gegründet, der sich die Verbreitung der Jankó-Klaviatur zur Aufgabe gemacht hat. Vorsitzender ist Dr. Karl Storck, Berlin W. 30. Die Geschäftsstelle befindet sich in Berlin-Friedenau, Menzelstr. 2 p. Adresse: Professor Rich. Hansmann; sie versendet Aufruf und Satzungen.

— Vom Männergesang. Auf seiner Amerikareise ist der Wiener Männergesangverein vom Präsidenten Roosevelt im Weißen Hause in Washington empfangen worden. Bei dem Konzert mußte auf Roosevelts Wunsch Heubergers Chor „Tiroler Nachtwache" wiederholt werden. Roosevelt erklärte, der Chor habe deshalb einen besonders starken Eindruck auf ihn gemacht, weil er schon als Knabe für den Tiroler Freiheitshelden Andreas Hofer begeistert gewesen sei. — Der Gesangverein zu Papenburg, Dirigent Musikdirektor Krieger, hat sein 50jähriges Stiftungsfest gefeiert.

— Die Geige Paganinis. Eine Ehrung ist der jugendlichen englischen Violinistin Vivien Chartres zuteil geworden. Die Künstlerin wurde von dem Magistrat von Genua eingeladen, nach dieser Stadt zu kommen und auf der Violine Paganinis ein Konzert zu geben. Diese Geige wird bekanntlich als eine Reliquie fast hermetisch verschlossen im Palazzo Municipale aufbewahrt und mit größter Ehrfurcht behandelt. Ihre Berührung ist sonst strengstens verboten, was dem Instrumente kaum zum Vorteil gereichen wird. Wäre es nicht besser, die Geige einem bedeutenden Virtuosen unserer Zeit zum Spielen leihweise anzuvertrauen?

— Der Erfinder der Klarinette. Wir lesen in der „Deutschen Musiker-Zeitung": Im April waren es 200 Jahre, daß der Erfinder der Klarinette, Johann Christoph Denner, in Nürnberg starb, ohne es erlebt zu haben, daß das von ihm erfundene Instrument seinen Platz im Orchester fand, in dem es jetzt als Königin unter den Holzblaseinstrumenten herrscht. Erst von der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde der Gebrauch der Klarinette allgemeiner, und wer sich der wundervollen Klangwirkungen in den Werken Mozarts, Beethovens, Webers, Wagners, Brahms' und aller Neueren erinnert, wird Berlioz' Ausspruch zustimmen, der sagt: „Wer die Klarinette schön bläst, scheint der ganzen Welt eine Liebeserklärung zu machen." Oder wenn er von der träumerischen Klarinettenmelodie im Allegro der „Freischütz"-Ouvertüre schwärmt: „Ist das nicht die einsame, den Blick zum Himmel richtende Jungfrau, die blonde Jägersbraut, in deren zärtliche Klage sich das Rauschen des tiefen, sturmbewegten Waldes mischt? — O Weber!!!" — Aus der großen Reihe hervorragender Virtuosen auf dem Instrumente seien hier nur die Bärmanns (Vater und Sohn), Hermstedt, Iwan Müller, Richard Mühlfeld und der Berliner Professor Oskar Schubert genannt. Von Denner weiß man nichts weiter, als daß er am 13. August 1655 in Leipzig geboren wurde, im 8. Jahre mit seinen Eltern nach Nürnberg kam, wo er von seinem Vater das Wildruf- und Horndrehen (Anfertigung kleiner Hörner, die das Geschrei von Tieren nachahmen) erlernte und ein berühmter Flötenmacher wurde. Nach seinem Tode setzten die beiden Söhne sein Geschäft fort, und sie erst ernteten die Früchte seiner Erfindung. Kein Bild ist von Denner vorhanden, und keine Quelle gibt nähere Auskunft über seine Verhältnisse und seine Persönlichkeit, nur sein Werk lebt fort und wird seinen Namen auch in die fernste Zukunft hinaustönen."

— Der Münchner „Hoftheaterprozeß" hat, wie nach Schluß der Redaktion bekannt wird, mit einem Vergleich der Parteien geendet. Wir kommen darauf noch zu sprechen.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen. Nachdem von österreichischen Musikern vor kurzem bereits Thomas Koschat durch einen Orden ausgezeichnet worden ist, hat der deutsche Kaiser nun auch dem Ehrenpräses des Schubert-Bundes, Adolf Kirchl, der der Kommission zur Zusammenstellung des vom Kaiser angeregten Volksliederbuches angehörte, den Roten Adlerorden vierter Klasse verliehen. — Karl Burrian in Dresden ist vom Herzog Friedrich II. von Anhalt anläßlich seiner Mitwirkung beim XVI. Anhaltischen Musikfest in Dessau zum Anhaltischen Kammersänger ernannt worden. — Dem Intendanten der königlichen Schauspiele, Dr. v. Mutzenbecher in Wiesbaden, ist der Rote Adlerorden vierter Klasse verliehen worden, den königlichen Musikdirektoren Professor Mannstädt und Professor Schlar der Kronenorden dritter Klasse.

— Der Direktor des Altenburger Hoftheaters, Intendanzrat Peter Liebig, ist nach siebzehnjähriger Tätigkeit von der Leitung dieser Bühne zurückgetreten.

— Der Pianist Edouard Risler ist zum Professor am Pariser Konservatorium ernannt worden.

— Der Kapellmeister der Karlsruher Hofoper, der vor zwei Jahren berufene Hofkapellmeister Michael Balling, hat seines Gesundheitszustandes wegen sein Entlassungsgesuch eingereicht. Balling weilt bereits seit Anfang Dezember vorigen Jahres zur Kräftigung seiner Gesundheit im bayrischen Hochgebirge und wurde bisher durch Hofkapellmeister Lorentz vertreten.

— Konzertmeister Wendling in Stuttgart ist an Stelle von Willy Heß von Dr. Muck als Konzertmeister des Symphonieorchesters in Boston für Oktober bis Mai nächsten Jahres verpflichtet worden. — So sehr wir dem vortrefflichen Künstler sein vorteilhaftes und ehrenvolles Engagement gönnen, so sehr bedauern wir, ihn in Stuttgart für die nächste Saison entbehren zu müssen. Seine Kammermusiksoireen zeichnen sich durch vorzügliche Programme aus, auch die zeitgenössischen Komponisten, vor allem Reger, finden in Wendling einen eifrigen und berufenen Förderer.

— Der jetzt wieder in München lebende Gesangsprofessor Julius Hey, der gesangspädagogische Beistand Wagners bei den ersten Bayreuther „Ring"-Einstudierungen, hat sein 75. Lebensjahr vollendet. Hey arbeitet an einem Memoirenwerk über die Wagner-Jahre in München und Bayreuth.

— Man schreibt uns: In Wagners „Tannhäuser", der kürzlich in Charleston, S.-K., in Konzertform zu Gehör gebracht wurde, hat Herr Anton Schott sowohl die Titelrolle wie auch Wolfram von Eschenbach gesungen. Anton Schott, der berühmte Wagner-Tenorist, lebt seit langen Jahren in Amerika. Längere Zeit hielt er sich in Kalifornien auf, kam dann wieder nach New York und ist seit etwa 2 Jahren in der kleinen Stadt Charleston (Süd-Karolina, Vereinigte Staaten) als Gesanglehrer tätig, wo er häufig Konzert- und Opernaufführungen veranstaltet.

— In Stuttgart hat in ungewöhnlicher geistiger Frische und körperlicher Elastizität der Dichter Adolf Grimminger seinen 80. Geburtstag gefeiert. Grimminger war früher Sänger und der erste Wiener Lohengrin.

— In Zürich feierte am 5. Mai der populäre schweizerische Komponist Dr. Karl Attenhofer seinen 70. Geburtstag.

— Der einst von Pollini entdeckte Tenorist Heinrich Bötel hat in aller Stille sein 25jähriges Jubiläum als Bühnensänger gefeiert.

— Ein Lebensbild des † Musikdirektors August Reiser, des ersten Redakteurs der „Neuen Musik-Zeitung", ist in Form einer 30 Seiten starken Broschüre aus der Feder seines Bruders Albert Reiser, Stadtpfarrers in Sigmaringen, erschienen. Es ist geplant, dem Verstorbenen einen Gedenkstein in Haigerloch (Hohenzollern) zu setzen, wozu etwa 3000 Mk. notwendig sind. Die Broschüre, die mit einem Bild Reisers geschmückt ist, wird an alle Freunde des Verstorbenen gesandt mit der Bitte, durch einen Beitrag das Denkmalsunternehmen zu fördern. Wer von unsern Lesern, vor allem wohl den älteren, sich für die Angelegenheit interessiert, wird freundlich gebeten, sich an Herrn Huber, Uhrmacher in Haigerloch, zu wenden.

— Der Musikgelehrte M. J. Polak, der sich durch seine Arbeiten über Musiktheorie in Europa einen Namen erworben hat, ist, 67 Jahre alt, in Amsterdam gestorben. Seine Studien „Ueber Zeiteinheit in bezug auf Konsonanz, Harmonie und Tonalität" und „Ueber Tonrhythmik und Stimmenführung" sowie „Die Harmonisierung indischer, türkischer und japanischer Melodien" seien besonders hervorgehoben.

— Ein Veteran aus der ersten Zeit der Bayreuther Festspiele ist dahingegangen: der Verwalter des Hauses auf dem Festspielhügel, Fuchs, ist am 17. Mai gestorben.

— Wieder einer von den langjährigen Mitarbeitern der „Neuen Musik-Zeitung" ist vom Leben abberufen worden. Am 11. Mai starb in Potsdam der Komponist Fritz Kirchner, der von unserer Musikbeilage her allen Lesern ein guter Bekannter ist. Seine Klavierstücke sowohl wie vor allem seine Lieder waren außerordentlich beliebt, wie aus zahlreichen Zuschriften aus Abonnentenkreisen zu jeder Zeit hervorging. Kirchner, der ungemein rasch und leicht produzierte — manchmal etwas zu rasch —, zeichnete sich durch eine natürliche Tonsprache aus, die von jedermann verstanden und gern gehört wurde. Und der Komponist wandelte dabei niemals die Pfade des Gewöhnlichen. Einzelne seiner Lieder sind populär geworden und haben weiteste Verbreitung gefunden. Im Verkehr war Fritz Kirchner von seltener Zuvorkommenheit und Zuverlässigkeit, so daß wir sein Hinscheiden auch vom kollegialischen Standpunkt aus lebhaft bedauern. Wir werden dem vortrefflichen Manne stets ein ehrendes Andenken bewahren. Von seinen noch in unsern Händen befindlichen Manuskripten soll das eine oder das andere veröffentlicht werden.

Schluß der Redaktion am 18. Mai, Ausgabe dieser Nummer am 30. Mai, der nächsten Nummer am 13. Juni.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Anzeigen die viergespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pf. (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger“ 50 Pf.). Alleinige Annahme von Anzeigen bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen sämtlichen Filialen.

Unsere Musikbeilage zu Nr. 17 bringt an erster Stelle zwei Sätze aus der angekündigten Violinsonate von Biber. Der Bearbeiter, Kammermusiker W. Abert in Stuttgart, schreibt uns dazu: Heinrich Ignaz Franz Biber, geboren am 12. August 1644 in Wartenberg, gestorben am 3. Mai 1704 zu Salzburg, war der größte Geigenkünstler seiner Zeit. Sein Vater war in dem kleinen böhmischen Dorfe Wartenberg Flurschütz, oder wie man in Böhmen sagt „Feldheeger“. Wo Biber seine musikalische Erziehung erhielt, ob in Dresden, Prag oder Wien, kann mit Bestimmtheit nicht nachgewiesen werden. Da aber um diese Zeit in den genannten Städten ganz hervorragende Konzertmeister und Virtuosen tätig waren, so ist es nicht unmöglich, daß Biber seine Ausbildung in allen drei Städten genossen hat. So viel aber steht fest, daß er der erste deutsche Violinkomponist war, der den siegreichen, damals herrschenden Italienern und Franzosen auf diesem Kunstgebiete erfolgreich die Spitze bot. Und er war auch einer der frühesten Förderer des Sonatenstils in Deutschland. Biber hat auf diese Weise viel für die Ausbreitung eines selbständigen Instrumentalstils, sowie einer höheren instrumentalen Virtuosität in Deutschland getan. Als Violinspieler erregte er auf einer Kunstreise durch Deutschland allgemeine Bewunderung; Kaiser Leopold I. war von seinem Spiel so hingerissen, daß er ihn in den Adelstand erhob mit dem Prädikat „von Bibern“. In seiner Eingabe an den Kaiser, worin er um Erhebung in den Adelstand nachsuchen mußte, hebt Biber unter anderem hervor, daß er „vor vier Jahren in Laxenburg wegen einer damals producirten Sonate mit einer güldenen Gnadenkötten sambt Deroselben Gnadenbildnis begabet, und der Kaiser anjezo auch wiederum zu Lünz und Lampach seine Violino Solo, ins Kupfer ausgegeben, und andere Compositiones anzuhören allergnedigst beliebet . . . was umso ehrenvoller sei, da der Kaiser die Music Kunst aus Selbst beywohnender rühmlichsten erkantnus und Inclination im höchsten flore zu conserviren pflege.

Heinrich Franz Biber, in Böheim zu Wartenperg gebürtig.“

Biber war einer der fruchtbarsten Komponisten seiner Zeit. Die meisten seiner Kompositionen haben einen religiösen Stil. Seinen Kirchensonaten liegt ein tiefes religiöses Empfinden zugrunde. So wahr und so innig konnte nur einer schreiben, der seinen Gott im Herzen trug. Man muß in Ansehung der musikalischen Zeitverhältnisse und des damaligen Standpunktes der Musik staunen, wie es der Komponist verstanden hat, seinen Werken ein eigenartiges Gepräge zu geben. Es ist sehr zu bedauern, daß bei seinen biblischen Historien das Vorwort fehlt, woraus man ersehen könnte, inwiefern es dem Komponisten gelungen ist, seelische Zustände ins Musikalische zu übertragen oder zu schildern. Statt dessen hat er diesen Werken Programmbilder vorgesetzt, die sich auf die biblische Geschichte des Neuen Testaments beziehen. Das Werk, dem die in heutiger Nummer beginnende Bearbeitung entnommen ist, stellt das ganze Leben Jesu dar, und zwar von der Verkündigung an Maria durch den Erzengel bis zur Himmelfahrt, der sich noch die Erscheinung des heiligen Geistes, Mariä Himmelfahrt und Mariä Krönung anschließen. Es besteht aus 8 „Sonaten“, die aber nicht im einheitlichen Stil komponiert sind. Jede Sonate hat vielmehr eine andere Form, Biber hat sich an keine Schablone gehalten. Nach dem im Original vorgefundenen „Programmbilde“ ist unser heutiges Allegro in D dur (I. Satz) als Mariä Himmelfahrt zu bezeichnen. Das Originalmanuskript wurde dem Bearbeiter von der Münchner Hofbibliothek in zuvorkommender Weise auf längere Zeit überlassen. Es besteht aus der verschieden gestimmten Violinstimme und einem bezifferten Baß. In der Bearbeitung hat der Verfasser den goldenen Mittelweg gesucht und sich ebenso vor antiquierter Trockenheit wie vor phantastischem Modernisieren ferngehalten.

Eine große Vorliebe hatte unser Komponist für die Variationen, welche er in den meisten Sonatensätzen bald über einen Tanz, bald über eine Arie erklingen läßt. Den Grund, warum er in seinen Sonaten eine so komplizierte Anwendung der Scordatura (Umstimmung der Violine) mit Häufung doppelgriffigen Spiels vornahm, kann man sich nicht anders erklären, als daß ihm dadurch bei den verschiedenen Tonarten eine Menge Doppelgriffe mit leeren Saiten zur Verfügung standen, die durch ihren helleren Klang nicht nur effektvoller, sondern auch leicht spielbar waren. Da nun in den meisten Fällen beim Original weder Tempo noch sonstige Phrasierungszeichen angeführt sind, so hat der Bearbeiter nach eigenem Ermessen sämtliche Vortragszeichen samt Stricharten bezeichnet. Es bleibt jedoch dem ausübenden Spieler überlassen, Tempo und Vortrag nach eigenem Ermessen abzuändern.

Die 7. Sonate, der unsere Stücke entnommen sind, hat Biber dem Erzbischof von Salzburg „Maximilian Gandolpf“ gewidmet. Die lateinisch abgefaßte Widmung möge in der Uebersetzung als Schluß unserer kleinen Skizze hier folgen. Sie lautet:

Erhabenster und verehrungswürdigster Fürst und Herr,
allergnädigster Herr!

Die der Sonne, der Gerechtigkeit und dem Monde ohne Fehler geweihte Harmonie widme ich Dir, dem dritten Lichte, das Du von

beiden göttlichen Leuchten empfangen hast, in tiefster Ehrfurcht. In heiliger Würde glänzend verteidigst Du, selbst unbeweibt, der Mutter jungfräuliche Ehre; deßhalb wirst Du zum Lohn von Jesu Christo mit himmlischem Manna gespeist und von seiner Mutter Maria mit Gnade erfreut. Sie nahm von ihrem gesegneten Namen den ersten Buchstaben und setzte ihn als den ersten vor Deinen erhabenen Namen. So hat Maria den Maximilian ausgezeichnet. Du wirst finden, daß mein Chelym mit vier Saiten versehen und nach fünfzehn Wechseln abgestimmte, mit verschiedenen Sonaten, Präludien, Allemanden, Konzerten, Sarabanden, Arien, Ciaconen, Variationen usw. zusammen mit Basso continuo mit eifriger Sorgfalt und nach Möglichkeit mit großer Kunst ausgearbeitet ist.

Wenn Du den Grund für obengenannte Zahl wissen willst, so will ich es Dir verkündigen. Ich habe das ganze Werk der Ehre der fünfzehn heiligen Handlungen geweiht, welche Du mit glühendem Eifer zu höchstem Ansehen bringen mögest. Deiner Hoheit widme ich das Werk mit gebeugtem Knie Ergebenster Diener

Salzburg 1698. Heinrich Ignaz Franz Biber.

An zweiter Stelle steht ein Intermezzo des auf Regerschen Pfaden wandelnden Münchner Komponisten Joseph Haas, von dem wir schon mehrere Kleinigkeiten veröffentlicht haben. Herr Haas ist neulich in einem exklusiven Münchner Musikkreise durch den Spruch eines Preisrichterkollegiums, dem unter andern auch Schillings angehörte, ausgezeichnet worden.

* * *

Die heutige Nummer beschäftigt sich mit zwei zeitgenössischen Komponisten, Richard Strauß, dem „Führer der Modernen“ in Deutschland, und Claude Debussy, dem „Führer der Modernen“ in Frankreich. Die „Neue Musik-Zeitung“ beabsichtigt, von Zeit zu Zeit „moderne Nummern“ herauszugeben, die ein zusammenhängenderes Bild von heute vielumstrittenen Persönlichkeiten bieten sollen, als es einzeln verstreute Artikel vermögen. Wie immer sich einer zu den hervorragenden Vertretern der musikalischen Kunst stellen möge: eines ist unter allen Umständen notwendig, daß man sich mit ihnen beschäftigt, daß man sie kennen lernt. Und dazu will die „Neue Musik-Zeitung“ das Ihrige tun. Leider war es uns, wie schon an anderer Stelle erwähnt, nicht möglich, das Verzeichnis der erschienenen Straußschen Werke in der heutigen Nummer zu veröffentlichen. Es soll nebst einigen Bücherbesprechungen in der nächsten nachfolgen. Auf die ganz wundervolle Original-Niederschrift der Salome-Partitur, von der wir eine Seite in einer Reproduktion bringen, machen wir noch besonders aufmerksam. Unsere Reproduktion ist natürlich entsprechend verkleinert. Doch gehören Straußens Notentypen zu den kleinsten, die uns aus Handschriften bekannt sind.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 18. Mai.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

W. v. d. V. Eine Oper „Walther von der Vogelweide" ist uns nicht bekannt und gibt es wohl auch nicht. Wenigstens ist solche an einem größeren Theater unseres Wissens nicht aufgeführt worden. Wegen Flötenspiel und Flötenschule wollen Sie freundlich die Briefkastennotiz unter Stud. phil. R, L. in Nr. 16 dieses Jahrgangs nachlesen.

Gegen den Handschweiss beim Violinspiel ist uns auf unsere Bitte ein Mittel empfohlen worden, für das wir der liebenswürdigen Einsenderin verbindlich danken. Miß Gr. in Havercroft schreibt uns: „Zuerst die Hände tüchtig in heißem Wasser waschen, dann sie eine Minute lang in kaltem abspülen, sehr gut abtrocknen und darauf mit Colcates Violet Salizyl-Pulver einreiben. Letzteres muß man aber nach jedem Händewaschen tun, nicht erst, bevor man gerade spielen will. Dagegen äußert sich eine Stimme aus Lehrerkreisen **W. Z.** in Schwbg. recht skeptisch gegen jedes Mittel. Herr Z. fährt fort: „Als ich in der Jugend das Violinspiel begann, hatte ich gleichfalls unter diesem recht hindernden Uebel zu leiden. Zurzeit aber, es sind viele Jahre dahingegangen, bleiben meine Hände trocken, auch wenn ich angestrengt spiele, daß mir der Schweiß von der Stirne rinnt. Bei angehenden Violin-Schülern ist auch der Handschweiß zu bemerken, der sich doch nach und nach verliert. Daher meine ich, daß nur durch häufiges Spielen und Ueben der lästige Uebelstand mit der Zeit sich völlig verliert. Man hüte sich nur, in einem zu warmen Zimmer zu spielen. Ich erachte es für keineswegs zweckmäßig, die Hände vorher in kaltem Wasser zu waschen. Stellt sich der Schweiß ein, so trockne man Hände und Griffbrett rein ab." — Daß sich der Schweiß durch häufiges Spielen verliert, entspricht nach unseren Kenntnissen nicht den Tatsachen. Wir kennen bedeutende Geiger und Konzertmeister, die unter dem Uebel zu leiden haben. Jedenfalls ist das empfohlene Mittel der Miß G. im allgemeinen durchaus unschädlich, so daß man es auf seine Wirksamkeit dem Handschweiß gegenüber wohl probieren kann, ohne unangenehme Folgen befürchten zu müssen, die sich bei schärferen Mitteln nicht selten einstellen.

H. K., 22 L. Für die Kritik von Kompositionen im Briefkasten stellen wir keine andere Bedingung, als daß der Komponist Abonnent unseres Blattes ist. Gewiß können Sie die Kompositionen im Original einsenden. Wenn das nötige Porto beiliegt, erhalten Sie die Manuskripte einige Zeit nach der Beurteilung zurück.

G. K., R. Wenn Sie jemand ein Gedicht oder eine Komposition widmen, so hat das mit dem Autorenrecht nichts zu tun. Die Widmung ist eine rein private Angelegenheit, durch die der damit Bedachte keinerlei Rechte erwirbt.

A. L. G—g, Utrecht. Wie wir schon oft bemerkt haben, sind wir mit Manuskripten reichlich versehen. Da fast alle Veröffentlichungen in der „Neuen Musik-Zeitung" auf

direkte Veranlassung der Redaktion von den verschiedenen Mitarbeitern verfaßt werden, ist es natürlich nicht so leicht, eine Arbeit bei uns anzubringen. Jedenfalls nicht ohne vorhergehende Anfrage. Wir erlauben uns Ihnen mitzuteilen, daß wir Ihrer Manuskriptsendung im Juli entgegensehen, aber nur unter der Voraussetzung, daß Sie, selbst bei Annahme, uns mit der Veröffentlichung nicht drängen.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 18. Mai.)

Merkur. Ihre Schwingen regen sich noch etwas unbeholfen. Hält die Glut Ihrer Begeisterung an, dann wird Ihnen der alte Jadassohn noch zu einem reichen Segen werden.

F. Frans. Die Ballade ist in der melodischen Erfindung ansprechend gearbeitet; sie trägt, was als Vorzug gerühmt sein soll, Züge der Muse von C. Löwe und W. Speyer. Nur der Mollsatz zu „Und von flinken Rossen" hat uns nicht gefallen. Nach dem Reglement für Postillione darf die Fahrt ein gewisses Tempo nicht überschreiten; bei Ihren Läufen denkt man eher an eine Windsbraut als an eine Postkutsche.

Musik. Wir bedauern, daß Sie sich durch unser aufmunterndes Wort zu dem Glauben haben verleiten lassen, Ihre Arbeiten besäßen schon die künstlerische Reife. Davon sind sie, was die 2 gedruckten Lieder bestätigen, noch weit entfernt. „Muttersprache" geht noch an, die Hymne ist ein fehlerhaftes Machwerk. Wenn Sie die wiederholt übersandten Manuskripte drucken lassen, dann sind Sie in den Augen der Fachleute gerichtet. Lassen Sie sich also vor Jugendtorheiten warnen, und studieren Sie fleißig weiter. Zur Durchsicht von Orchesterpartituren fehlt uns die Zeit.

F. N—bauer, B. Das Lied „Letzter Schnee" durchzieht ein feines Empfinden. Auch in seinem äußeren Gewand ist auf die poetische Zartheit des Gedichts sorgsam Bedacht genommen.

A. M., W. Der orgelmäßige Satz steht dem Lied gut an. Ganz vertraut sind Sie aber mit den Eigentümlichkeiten des Männerchorsatzes immer noch nicht. Die Stimmen liegen bei Ihnen oft zu weit auseinander. Die Brummstimmen, die den Orgelklang nachahmen sollen, wirkten so komisch wie die vox humana in der Orgel Ihrer evangelischen Stadtkirche. Im übrigen ist der Stimmungscharakter getroffen. 6 Schreibfehler im Notensatz hätten Sie vermeiden können.

R. Der melodisch flüssige „Abendfriede" ist harmonisch zu knapp gehalten, nicht einmal eine Dominant-Ausweichung enthält das Lied. Als Freund natürlichen, frischen Wohllauts haben Sie sich mit dem schelmischen Ding von Gersdorf trefflich abgefunden.

M. C., 58. Lieder und Serenade sind Zeugen vorgeschrittener Künstlerschaft. Die innerliche, poetische und feinfühlige Natur der Komponistin kommt in anziehender, überzeugender Weise zum Ausdruck. Auch die Technik des Satzes befriedigt. Manche Begleitformen gemahnen an klassische Werke der Romantiker.

Za—kl., Gnesen. Contredanse trägt die bekannten Züge anspruchsloser Tanzmusik und ist, abgesehen von einigen fehlerhaften Begleitakkorden, eine achtungswerte Arbeit.

——✳——

Homonym.

Hätt' ich mein Wort, so würd' ich ziehen
Weit über Berge, Meer und Land;
Die wunderbarsten Melodien
Entständen unter meiner Hand.
Doch würd' vom Winde es getrieben
Zu nah' käm' ich ihm sicher nicht.
Als Wohnung könnt' ich es schon lieben,
Wär' es geräumig, schön und licht.

E. Grimm.

Auflösung des Rätsels in Nr. 15:

Marie - Arie.

Richtige Lösungen sandten ein: Hans Habert, Gmunden. F. Patschovsky, Bad Landeck. Erna Sturm, Dresden. Joseph Detmer, Köln. Fr. Schöllhammer, Sheffield. Georg Höcker, Wittstock (Dosse). Alfred Degenhard, Chemnitz.

Nachträgliche Lösung des Rätsels von Nr. 13 sandte ein: Louis Harburger, Bloemfontein. (Besten Dank für die freundliche Auskunft.)

Infolge eines unliebsamen Versehens sind einem kleinen Teil der Auflage der letzten Nummer die darin angekündigten beiden Prospekte nicht beigelegt worden. Wir holen dies bei den betreffenden Exemplaren heute nach und bitten um die gütige Nachsicht unserer Leser.



Stellengesuche Stellenangebote, An- und Verkäufe aller Art, Pensionsgesuche etc. kostet die kleine Zeile 50 Pf. — Aufträge an die Expedition in Stuttgart oder an eine der Filialen von Rudolf Mosse. — Die Gebühren sind der Bestellung gleich beizufügen. Für eine Zeile sind 10 Silben, für ein Wort aus grösserer, fetterer Schrift zwei Zeilen und für Weiterbeförderung von Chiffre-Briefen 50 Pf. extra zu berechnen.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



XXVIII. Jahrgang.
Nr. 18.

Stuttgart-Leipzig
15. Juni 1907.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Das dritte deutsche Bach-Fest

in Eisenach, vom 26.—28. Mai.

Besprochen von **Max Puttmann.**

Die von der Neuen Bach-Gesellschaft ins Leben gerufenen Bach-Feste sollen dazu dienen, die Werke Johann Sebastian Bachs in weiteren Kreisen bekannt zu machen und daneben einen Mittel- und Sammelpunkt bilden für die Verehrer der an Bach anknüpfenden Kunstrichtungen. Das dritte dieser Feste hat nun in den Tagen vom 26.—28. Mai in Eisenach stattgefunden, und sein glänzender Verlauf und die Begeisterung, die die meisten der aufgeführten Werke bei den von nah und fern herbeigeeilten Festteilnehmern entfachten, lassen es als gewiß erscheinen, daß dieses Fest der Neuen Bach-Gesellschaft und der Gemeinde der Verehrer Bachscher Kunst viel neue Mitglieder zuführen wird.

Das dritte deutsche Bach-Fest erhielt aber noch eine über die seiner Vorgänger weit hinausragende Bedeutung durch den Umstand, daß mit ihm auch zugleich die feierliche Eröffnung des in Joh. Seb. Bachs Geburtshaus untergebrachten Bach-Museums, eine ruhmvolle Schöpfung der Neuen Bach-Gesellschaft, stattfand. Gelegentlich des zweiten, im Oktober 1904 in Leipzig abgehaltenen Bach-Festes wurde der Plan gefaßt, Bachs Geburtshaus in Eisenach zu erwerben, in dessen Räumen ein Bach-Museum zu errichten und so dem Andenken eines der größten Söhne des deutschen Volkes eine dauernde Stätte zu sichern. Die Mittel hierzu aufzubringen, war u. a. auch der Zweck des am 26. und 27. Mai 1905 von der Berliner Singakademie und dem Berliner Philharmonischen Orchester in Eisenach veranstalteten Bach-Festes (siehe Nr. 19 Jahrg. 26 der N. M.-Z.), und wie groß auch im weiteren die Opferwilligkeit hochherziger Spender, an deren Spitze Kaiser Wilhelm II., war, geht aus der freudigen Tatsache hervor, daß der auf dem zweiten Bach-Fest gefaßte Plan schon jetzt, nach zweieinhalb Jahren, in seinem ganzen Umfange verwirklicht werden konnte. Es sei beiläufig bemerkt, daß die von der Neuen Bach-Gesellschaft zum Zwecke der Erwerbung des Bach-Hauses und der Einrichtung des Bach-Museums veranstaltete Sammlung die Summe von rund 46 100 Mk. ergeben hat und zudem zahlreiche Gaben für die Einrichtung des Bach-Museums eingingen.

Der großen Bedeutung des Festes Rechnung tragend, hatte man neben hervorragenden Solisten und dem Weimarer Hoforchester den Thomanerchor aus Leipzig zur Mitwirkung herangezogen, jene Chorvereinigung, mit deren Hilfe einst der große Thomas-Kantor seine herrlichen, für die Ewigkeit geschaffenen Werke zum erstenmal zum Erklingen brachte, und die auch heute noch mehr als jede andere Chorvereinigung berufen ist, die Werke des größten unter ihren bisherigen Dirigenten in einer den Intentionen ihres Schöpfers entsprechenden Weise aufzuführen.

Das Fest nahm mit einem Konzert in der St. Georgenkirche seinen Anfang, in jenem altehrwürdigen Gotteshause, in dem einst der kleine Sebastian Bach über die Taufe gehalten wurde und vor dessen Hauptportal heute das Denkmal des großen Musikers steht (Abb. S. 397). Das Programm enthielt natürlich nur Werke von Bach. Nach dem Einleitungssatz zu der Kantate „Gott soll allein mein Herze haben" für Orgel (Hoforganist Camillo Schumann) und Orchester (Weimarer Hofkapelle) unter Direktion von Professor Georg Schumann (Berlin), in dem sich Herr Camillo Schumann an einer nichts weniger als guten Orgel sehr hervortat, sangen die Thomaner unter der Leitung ihres derzeitigen Dirigenten, Prof. Gustav Schreck, die achtstimmige Motette „Ich lasse dich nicht", mit ihrer Leistung Ohr und Herz eines jeden der Zuhörer in gleicher Weise fesselnd. Die Intonation und das genaue Festhalten der Tonhöhe, die Technik und der von Geist und Empfindung beseelte Vortrag dieses aus etwa 60 Köpfen bestehenden Elitechores sind wirklich bewundernswert. Wie die Motette, so gewährten auch die beiden vierstimmigen Lieder aus Schemellis Gesangbuch, „Vergiß mein nicht" und „Gib dich zufrieden", sowie endlich die überaus schwierige Motette „Fürchte dich nicht" einen hohen, durch nichts getrübten Genuß. Professor Joachim und Halir spielten das Doppelkonzert in d moll für zwei Violinen. In der Solokantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden", die in einer neuen, auf

eine größere Mannigfaltigkeit in der Dynamik abzielenden Bearbeitung von Dr. Max Seiffert zu Gehör kam, fanden die Gesangssolisten, die Damen Frau Grumbacher-de Jong und Fräulein Philippi (Basel) und die Herren George A. Walter und van Eweyk, beide aus Berlin, wiederholt Gelegenheit, sich auszuzeichnen, was besonders von Frau Grumbacher und Herrn Walter gilt. Frau Grumbacher sang endlich noch eine köstliche Arie mit obligater Oboe: „Liebster Jesu, mein Verlangen.“ Der Inhalt dieser Arie gelangte durch die Künstlerin zu einer erschöpfenden Wiedergabe; leider trug der Herr Oboer gar zu stark auf. Am Cembalo, das durch einen Flügel von Blüthner ersetzt wurde, waltete Dr. Seiffert mit Umsicht seines Amtes.

Der zweite Tag versammelte die Festteilnehmer zu einem Gottesdienst in der St. Georgenkirche, der in der Weise stattfand, wie der Gottesdienst zur Zeit Bachs abgehalten wurde. Auch hier waren es wieder die Thomaner, durch die uns Bach einen Blick in die Ewigkeit tun ließ, jener große Meister, der, wie Geh. Kirchenrat Prof. D. Nietschel (Leipzig) in seiner Festpredigt ausführte, sein Talent von Gott erhielt und durch Gott seine Werke schuf, die uns wiederum zu Gott führen. Sie sangen als Introitus drei Strophen aus einem, dem 15. Jahrhundert entstammenden Pfingsthymnus und das Kyrie von Altnicol, dem Schüler und Schwiegersohne Bachs, und beteiligten sich natürlich auch an der Ausführung der Pfingstkantate „Also hat Gott die Welt geliebt“, in der Frau Grumbacher und Herr van Eweyk die Soli sangen. Frl. Philippi erwies sich in der Arie „Wohl euch, ihr auserwählten Seelen“ als eine schätzenswerte Künstlerin. Die Liturgie hielt Pfarrer Löscher aus Zwönitz i. S. Nach dem Gottesdienst ordneten sich die Festteilnehmer zu einem Festzug, der sich, nachdem der Vorstand der Neuen Bach-Gesellschaft noch einen Kranz am Bach-Denkmal niedergelegt hatte, nach dem Bach-Hause begab. Hier sang der Thomanerchor „Dir, dir Jehova will ich singen“, worauf unter den üblichen Ansprachen die Uebergabe des Schlüssels des Bach-Hauses an den Vorsitzenden der Neuen Bach-Gesellschaft, Geh. Kirchenrat D. Nietschel erfolgte, der das Haus im Namen Gottes öffnete, in dessen Dienst auch der Mann, dem das Haus als treues Gedächtnis dienen soll, stets gestanden hat.

Mit der Errichtung des Bach-Museums hat die an Erinnerungen und Sehenswürdigkeiten so reiche Wartburgstadt wieder einen neuen Anziehungspunkt erhalten, und nur wenige werden künftig in Eisenach Einkehr halten, ohne dem Bach-Museum ihren Besuch abzustatten und die dort befindlichen Gegenstände zu bewundern, die uns die Persönlichkeit des großen Musikers näher bringen und uns einen Blick in seine Zeit tun lassen. Das Geburtshaus Bachs (Abb. S. 393), Frauenplan Nr. 21 gelegen, hat seine jetzige Gestalt wahrscheinlich bald nach dem Dreißigjährigen Kriege erhalten. Die oberen Räume, die jetzt das Bach-Museum bergen, hatte einst der Eisenacher Stadtmusikus Ambrosius Bach, der Vater Joh. Seb. Bachs, inne, während sich im Parterre der Wirtschaftsbetrieb des die Brauhof-Gerechtigkeit führenden Hauses befand. Hausflur (Abb. S. 395) und oberes Stockwerk sind unter Aufsicht des Architekten Cartobius in glücklicher Weise rekonstruiert worden, und einige der Räume mit Möbeln aus der Zeit von und vor Bachs Geburt, teils echt, teils imitiert, ausgestattet. Wir erhalten so einen Einblick in die Einrichtung eines bürgerlichen Hauses von vor mehr als 200 Jahren, ohne dabei natürlich die Gewißheit zu haben, daß zum Beispiel der berühmte Musiker wirklich in demselben Raume, in dem heute die frisch lackierte Wiege steht, geboren worden ist, oder der kleine Sebastian wirklich auf einem ähnlichen Pedalinstrument seine ersten Fingerübungen gemacht hat, wie solches heute in dem Wohnzimmer steht. In diesem Zimmer mit seinem kleinen Guckfenster nach der Haustür, hängt über dem erwähnten Instrument, das Dr. Bornemann, der Vorsitzende des Festausschusses, von einem alten Lehrer auf dem Thüringer Walde erstanden hat, ein von der Berliner Bibliothek dem Museum zur Verfügung gestelltes Oelbild von Ambrosius Bach, das uns den Herrn Stadtmusikus in einer recht legeren Kleidung und mit offenem Hemdkragen zeigt. Von der übrigen Einrichtung des Zimmers unterrichtet uns unsere Abbildung auf S. 395. — Das speziell dem großen Meister gewidmete Zimmer birgt unter Glas und Rahmen die Tauf-, Trau- und Sterbeurkunden Joh. Seb. Bachs und anderer Mitglieder seiner Familie, diverse von der Hand des Meisters geschriebene Gesuche 2c., wertvolle alte Drucke der Werke Bachs und anderer Meister — darunter auch Bachs Opus 1: „Klavier-Uebung 2c.“, 1731, Leipzig, im Selbstverlag —, das Manuskript von Spittas großer Bach-Biographie u. v. a. Viele der hier ausgelegten Gegenstände hat die Berliner Bibliothek dem Museum zur Verfügung gestellt. Die Wände zieren u. a. drei Oelbilder Bachs: das Originalbild des Meisters von Haußmann (siehe die Abbildung auf S. 387), eine Kopie davon sowie ein neu aufgefundenes Bild von einem Nürnberger Maler namens Ihle. Dies Bild stammt aus dem Markgrafenschloß zu Bayreuth und zeigt uns den Meister im Alter von etwa 30 Jahren. Weiter sehen wir hier Abbildungen aus den Städten, in denen Bach gewirkt hat, und u. a. auch ein Bild, das uns den großen Musiker zeigt, wie er in der Friedenskirche zu Potsdam im Beisein des großen Königs Friedrich II. die Orgel meistert. — In dem den Nachkommen Bachs gewidmeten Raume hängen u. a. die Oelbilder von Joh. Christian, Friedemann und Wilh. Friedr. Ernst Bach. Friedemanns ist das wertvollste unter ihnen und läßt den Geist des ebenso genialen wie haltlosen ältesten Sohnes von Johann Sebastian deutlich erkennen. Das Porträt von Friedrich Ernst ist das des letzten männlichen Nachkommen des großen Thomaskantors, des Sohnes des Bückeburger Bach. Er war Cembalist der Königin Luise und Musiklehrer der königlichen Prinzen und starb (mit dem Titel eines kgl. Kapellmeisters) im Jahre 1845 zu Berlin. Seine Frau ließ ihm ein einfaches Grabdenkmal, ein gußeisernes Kreuz, setzen. Als der Kirchhof aufgehoben wurde, erstand der noch heute in Berlin wohnende Briefträger Oswald Bahr das Grabdenkmal, der es nunmehr dem Bach-Museum freundlichst überlassen hat. Das Grabdenkmal hat in dem hinter dem Bach-Hause befindlichen Garten, der in seiner Anlage mit dem Hause harmoniert (Abb. S. 394) Aufstellung gefunden. Auf der Diele des oberen Stockwerkes stehen die Kolossalbüste des Meisters nach Seffner und ein antiker Schrank, der die von allen Verlegerfirmen bereitwilligst zur Verfügung gestellten Bach-Ausgaben enthält. In dem sich hier anschließenden Raum haben die von Herrn Dr. Obrist (Weimar) aus seiner Sammlung dem Museum zur Verfügung gestellten Instrumente ihren Platz: ein sehr gut erhaltenes Tangentenklavier, ein schönes Spinett von Silbermann, eine Gambe, eine Laute, ein Zinken, Schnabelflöten, Oboen 2c. An den Wänden hängen die Bilder und Handschriften von den Zeitgenossen Bachs. Zu den interessantesten Gegenständen der Sammlung gehören auch die Abgüsse von dem von Seffner über dem Schädel Bachs rekonstruierten Antlitze des Meisters (siehe Nr. 1 dieses Jahrgangs. Red.). Endlich sei auch noch der dicht an der Treppe gelegenen Küche Erwähnung getan, die mit altertümlichem Hausrat ausgestattet ist. Hoffentlich wird die Neue Bach-Gesellschaft den bereits laut gewordenen Wünschen nach einem Katalog der ausgestellten Gegenstände recht bald nachkommen.

Am Abend des zweiten Festtages fand das erste Kammermusikkonzert statt. Das Programm enthielt zunächst eine Suite in h moll mit konzertanter Flöte (Herr Kammermusiker Schlevoigt), deren Wiedergabe viele glückliche Momente aufwies, ferner das Klavierkonzert in C dur für zwei Klaviere, das von den Herren von Dohnányi und Prof. Schumann in ganz hervorragender Weise gespielt wurde, und das E dur-Konzert für Violine (Altmeister Joachim), welches köstliche Werk jeder Geiger in sein Repertoire aufnehmen sollte. Und dann gab's einen ganz besonderen Genuß: die Thomaner sangen unter der sicheren Führung von Prof. Schreck die Motette „Singet dem Herrn“ und entfesselten damit einen Beifallssturm, wie man ihm nur selten im Konzertsaal begegnet. In dem folgenden Konzert für Klavier in d moll erwies sich Prof. Schumann

als einer der ersten unter den heutigen Bach-Interpreten. In der Schlußnummer, einem Konzert für Flöte, Violine, Oboe und Trompete boten die Ausführenden, wenn man berücksichtigt, welche Schwierigkeiten ein solches Werk namentlich für die Trompete bietet, recht Erfreuliches; und im übrigen sei hervorgehoben, daß das Orchester alle Werke gut begleitete, und auch namentlich das Ensemble, das im Kirchenkonzert nicht immer ganz einwandfrei war, kann gerühmt werden. Die Herren Dr. Seiffert und Camillo Schumann führten die Cembalostimmen aus.

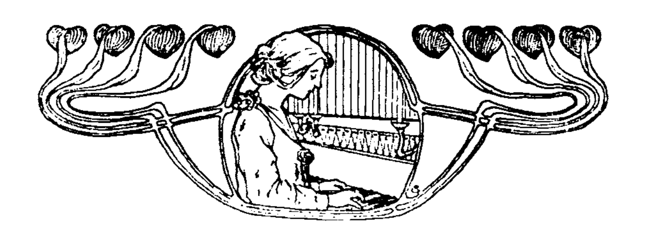
Der dritte Festtag brachte die Mitgliederversammlung. Ein Antrag von Prof. Kretzschmar, die Bach-Feste stets in Eisenach abzuhalten, wurde dem Vorstande zur Erwägung überwiesen — wie gerüchtweise verlautet, soll das vierte deutsche Bach-Fest aber in Frankfurt a. M. stattfinden. — Auf Antrag von Dr. Schering wurde eine Kommission, bestehend aus den Herren Prof. Kretzschmar, Dr. Seiffert und Dr. Schering, zur Revision der Gesamtausgabe der Bachschen Werke gewählt. Sodann hielt Herr Superintendent D. Nölle-Hamm einen Vortrag über Johann Sebastian Bach und Paul Gerhardt. Er zog eine Parallele zwischen dem Leben Bachs und dem Gerhardts, sprach über die gleichen Schicksale der Werke beider und empfahl, neben den zarteren auch die kräftigen Lieder Gerhardts in die Gesangbücher aufzunehmen. Gemäß den von Herrn Dr. Schering aufgestellten Richtsätzen wurde zunächst lange über die Besetzung der Instrumente in Bachschen Werken, insbesondere über Ersetzung ungebräuchlich gewordener Instrumente, diskutiert; Historiker und Praktiker sollten keine Gelegenheit vorübergehen lassen, um zu einer glücklichen Lösung der Besetzungsfrage zu gelangen. Bezüglich der Einführung Bachscher Kantaten in den Gottesdienst wurde die Wiedereinführung der Kantoreien befürwortet und der Vorsitzende machte die Mitteilung, daß der Vorstand zur Wiederbelebung der Eisenacher Kurrende 100 Mark bewilligt habe; die Frage, welche Kantaten sich am besten zur Wiedereinführung in die Kirche eignen würden, wurde zum Thema eines Vortrages auf der nächsten Mitgliederversammlung gewählt. Des weiteren wurde der Vorstand beauftragt, eine geeignete Persönlichkeit zu gewinnen, die auf dem nächsten Bach-Fest Vorschläge zur Einrichtung der Bachschen Werke für besondere Zwecke, besondere Chor- und Orchesterverhältnisse 2c. macht. Die Wichtigkeit der Werke Bachs auch für die Hausmusik wurde betont, und Professor Kretzschmar erbot sich, auch nach dieser Richtung hin die Werke einer Durchsicht zu unterziehen. Endlich machte noch Professor Dr. Prüfer die Mitteilung, daß der Bach-Verein zu Leipzig im Verein mit dem Gewandhausorchester und den Thomanern anfangs November gelegentlich der Einweihung des Bach-Denkmals in Leipzig ein zweitägiges Bach-Fest veranstalten will.



Johann Sebastian Bach.
Nach Haußmanns Gemälde gestochen von Bollinger 1802. 1906 künstlerisch pointiert von C. Kloß.
Mit freundlicher Genehmigung des Verlegers Paul de Witt in Leipzig. (Text siehe S. 398.)

In dem Schlußkonzert kamen Kammermusikwerke von Bach und seinen Söhnen sowie ein Trio für zwei Violinen und Cembalo in F dur von Joh. Friedrich Fasch zu Gehör, an deren Wiedergabe sich die schon genannten Solisten beteiligten und außerdem Herr Prof. Schumann die Begleitung am Flügel ausführte. Altmeister Joachim zeigte sich in seltener Frische und seine Kunst strahlte in der h moll-Sonate von Joh. Seb. Bach in hellstem Glanze. In zwei, den Geist der Rokokozeit trefflich widerspiegelnden Gesangswerken, „Meiner allerliebsten Schönen“ von Joh. Christian Bach und „Die Amerikanerin“ von Joh. Christ. Friedrich Bach, erwies sich Herr Georg A. Walter, der die Werke auch bearbeitet hat, als ein Künstler mit hervorragendem Vortragstalent. Einen herrlichen Genuß bot die Wiedergabe einer erfindungsreichen Sonate für zwei Violinen von Phil. Em. Bach, gespielt von den Herren Joachim und Halir, der Herr van Eweyk die Kantate »Amore traditore« folgen ließ. Nachdem noch die Herren Dohnányi und Prof. Schumann mit dem Konzert für zwei Klaviere in F dur, ohne Begleitung, von Friedemann Bach einen vollen künstlerischen Erfolg errungen hatten, kam die Bauernkantate „Mer hahn en neue Oberkeet“ durch Frau Grumbacher, Herrn van Eweyk, einige Mitglieder der Weimarer Hofkapelle und Damen und Herren des Eisenacher Musikvereins zu einer gelungenen Wiedergabe. Das köstliche Werk zeigt uns, wie Bach jeder Tonsprache mächtig war. Aber ob er mit seinen Thomanern seine erhabenen Schöpfungen aufführt oder mit dem Volke hinauszieht, um dem neuen „Oberkeet“ von Kleinzschocher eine musikalische Huldigung darzubringen, immer sehen wir doch den Riesenmusiker vor uns, der auch selbst das kleinste Gebilde musikalischer Kunst mit seinem Geist erfüllt hat. Den thematischen Gehalt des Werkes, dessen Aufführung nicht warm genug empfohlen werden kann, bilden Tänze und volkstümliche Melodien, Bachs Begleitung ist äußerst charakteristisch und das Ganze versetzte die Zuhörer in eine recht heitere Stimmung, die noch durch den unfreiwilligen Kicker des Hornes wesentlich erhöht wurde.

Sämtlichen Mitwirkenden, an ihrer Spitze Prof. Georg Schumann, gebührt der aufrichtige Dank aller, denen es vergönnt war, dem dritten deutschen Bach-Feste der Neuen Bach-Gesellschaft beizuwohnen.



Die Nebenseptimenakkorde.

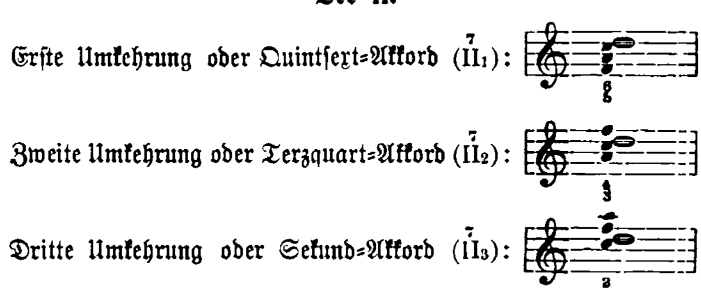
Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

Dem einzigen Hauptvierklang, dem $\overset{7}{\text{V}}$, stehen folgende Nebenvierklänge gegenüber:



Die Behandlungsweise dieser Akkorde bietet dem mit den Auflösungs- und Einführungsverhältnissen des $\overset{7}{\text{V}}$ vertrauten Schüler keine weiteren Schwierigkeiten mehr. An die Spitze ist hier der $\overset{7}{\text{II}}$ gestellt, weil dieser Vierklang den V oder einen von dessen dissonanten Verwandten für seine Auflösung beansprucht und dadurch zum wichtigsten und häufigsten Nebenseptimenakkord wird. Auch ist er für eine freiere Behandlung immer noch der zugänglichste. Der $\overset{7}{\text{II}}$, $\overset{7}{\text{VI}}$ und $\overset{7}{\text{III}}$ in Dur und der $\overset{7}{\text{IV}}$ in Moll bilden die Klasse der **weichen Vierklänge**; sie bestehen je aus einem weichen Dreiklang mit einer kleinen Septime darüber.

Der $\overset{7}{\text{II}}$.

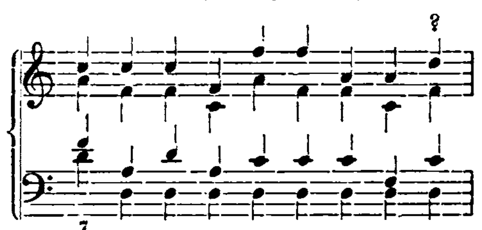


Erste Umkehrung oder Quintsext-Akkord ($\overset{7}{\text{II}}_1$):

Zweite Umkehrung oder Terzquart-Akkord ($\overset{7}{\text{II}}_2$):

Dritte Umkehrung oder Sekund-Akkord ($\overset{7}{\text{II}}_3$):

In dem Stammakkord $\overset{7}{\text{II}}$ kann mitunter die Quinte fehlen; man verdoppelt alsdann den Grundton oder die Terz. Formen des Stammakkords im vierstimmigen Satz:



1. Strenge Behandlung der Septime.

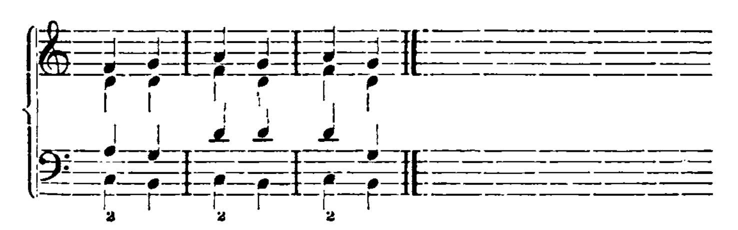
a) Auflösung.

Für die regelmäßige Auflösung des $\overset{7}{\text{II}}$ und seiner Umkehrungen hat die bekannte Verbindungsformel $\overset{7}{\text{V}}$—I grundlegende Bedeutung, was aus folgendem erhellt:



Weitere Auflösungsbeispiele mit dem V, bezw. V_1:





Für die Auflösung eignet sich ebensogut ein dissonierender Dominantakkord, wobei die Dominantseptime streng oder frei eingeführt sein kann. Beispiele:





Der Schüler schreibe hierzu noch weitere derartige Verbindungen.

b) Einführung.

aa) Die Septime tritt **stufenweise** ein:
 α) von **oben** nach einem Dreiklang der 2. oder 5. Stufe,
 β) von **unten** nach einem Dreiklang der 5. Stufe;
bb) die Septime wird **vorbereitet** durch einen Dreiklang der 4. oder 6. oder 1. Stufe, indem der Ton, der nachher Septime wird, in derselben Stimme und Oktav liegen bleibt.

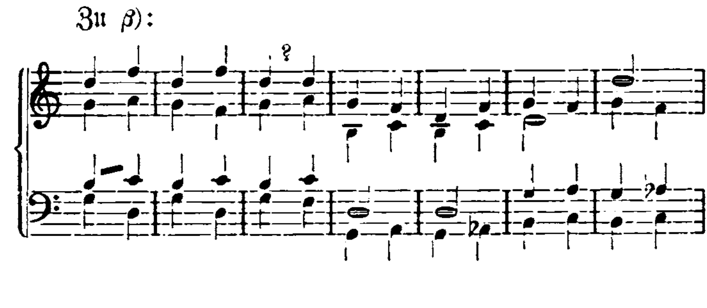
Im folgenden seien zugleich auch Einführungsbeispiele für die Umkehrungen des $\overset{7}{\text{II}}$ gegeben.

Zu α):



Nach dem V oder V_1 steht dieser Nebenvierklang (wie schon der II) nur in der Terzlage gut.

Zu β):

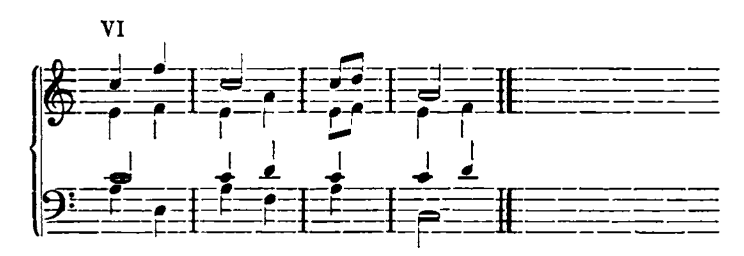


Zu bb):

IV



VI



I

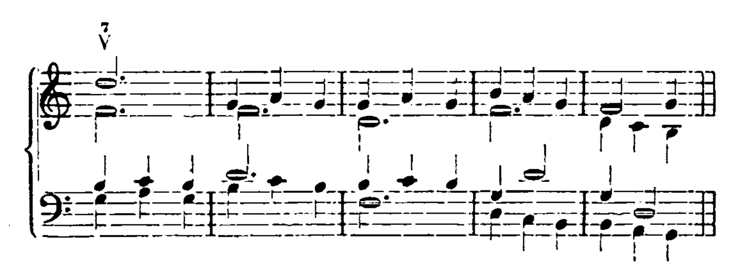


Geht!



Der Einführung des $\overset{7}{II}$ und seiner Umkehrungen durch dissonierende Dominantakkorde sei besonders gedacht. Wo diese Akkorde einführend und auflösend den $\overset{7}{II}$ umrahmen, entstehen mitunter sehr weichflüssige, geschmeidige Verbindungen, die bald den Eindruck des Sehnsuchtsvollen verstärken, bald den Zauber lyrischer Anmut tragen. Die Dominantseptime bleibt dabei in derselben Stimme liegen oder wechselt die Stimme, aber nicht die Oktav, oder wird nach ihrem Trugstillstand in eine höhere oder tiefere Stimme und Oktav versetzt oder — in der Absicht sie verzögert aufzulösen — in einen andern Ton ihres Stammakkords übergeführt. Betrachte die folgenden Beispiele, die noch durch eigene zu vermehren sind, nach allen diesen zulässigen Möglichkeiten.

$\overset{7}{V}$



VII



$\overset{7}{VII}$



Ganzschlüsse erhalten durch Beiziehung, namentlich des $\overset{7}{II}_1$, ein besonders wirksames Gepräge. In dem **Halbschluß** II—V oder II_1—V eines Vordersatzes kann der Nebendreiklang durch einen Nebenvierklang ersetzt werden.

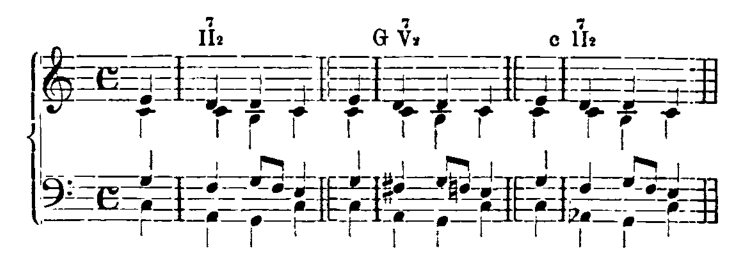
Ganzschlüsse:



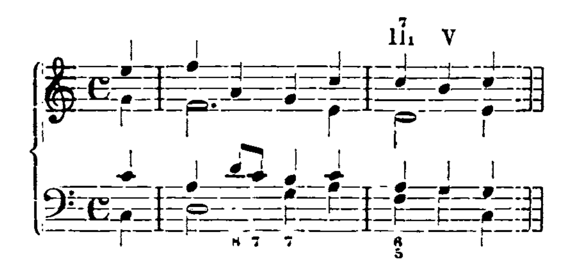
Vordersatzschlüsse:



Aeltere Tonsetzer, so u. a. Bach, verwenden im Ganzschluß eines Dursatzes manchmal auch den $\overset{7}{II}_2$. Wer von der eigenartigen Wirkung dieser Verbindung nicht befriedigt ist und dennoch die Quinte im Baß beibehalten möchte, erlaubt sich an dieser Stelle eine der in nachstehendem gezeigten modulatorischen Berührungen.

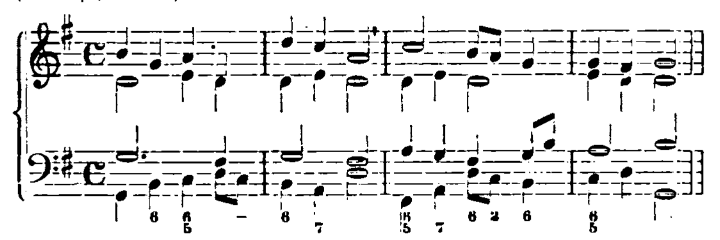


Beispiele in Satz- und Periodenformen zu den Einführungs- und Auflösungsverbindungen:





Hier wurde das zweitaktige Anfangsmotiv vom Sopran in den Baß verlegt. Auch die übrigen Stimmen zeichnen sich durch melodische Selbständigkeit aus und stehen teilweise in einem Umkehrungsverhältnis zueinander, wodurch die Bedeutung dieses Satzes als einer kontrapunktischen Uebung erhöht wird. Leider sehen die wenigsten Talente ein, daß man, um im Kontrapunkt etwas zu erreichen, erst die Harmonielehre in der hier behandelten Gründlichkeit studiert haben muß. Darum verkümmern auch soviele Talente und verkümmert mit die produktive kontrapunktische Kunst.



Aufgabe. Komponiere zu den gegebenen akkordischen Verbindungen eine größere Anzahl von Sätzen und Perioden.

„Salome"
von Oskar Wilde und Richard Strauß.
Studie von Dr. **Otto Neitzel** (Köln).

Kritische Würdigung.

Eine Untersuchung über die Quellen, aus denen Oskar Wilde bei dem Aufbau seines Dramas geschöpft hat, muß hier, wo das musikalische Interesse der Leser überwiegt, ausscheiden. Alle, die sich für ein solches Quellenstudium interessieren, verweise ich auf Heines Atta Troll, Kapitel XIX, wo eine genaue Beschreibung der Herodias sich findet, sowie auf Gustave Flauberts Erzählung Salome (im Inselverlag zu Leipzig 1907 in zweiter Auflage erschienen). Bei Heine ist von Salome mit keiner Silbe die Rede. Doch enthält seine Schilderung das Kußmotiv, das in Wildes Drama eine Rolle spielt und von der Mutter zur Tochter übergegangen ist. Heine schöpfte augenscheinlich aus altfranzösischen Legenden, worin Herodias den Täufer liebt und für ihre Anstiftung zu seiner Ermordung zur ewigen Jüdin verwandelt wird. Auch Wagner hat diesen Umstand zum Aufbau seiner Kundry benutzt, deren Kuß ja auch eine entscheidende Rolle spielt. Vom neuen Testament braucht nicht die Rede zu sein, da jeder mit dem Passus, der auf Johannes' Enthauptung Bezug hat, wohlvertraut ist. Mit Spannung nimmt jeder Quellenforscher zunächst den jüdischen Geschichtsschreiber Flavius Josephus zur Hand, um schließlich nichts weiter zu erfahren, als daß Herodes allerdings seines Stiefbruders Weib zu dessen Lebzeiten, entgegen den jüdischen Satzungen, geehelicht hat, daß sie ihm eine Tochter Salome in die Ehe brachte (deren Name in der Bibel nicht genannt wird), und daß Herodes und Herodias im übrigen eine sehr glückliche Ehe miteinander geführt haben, ja daß sie ihm freiwillig in die Verbannung gefolgt ist. Alle die Ehrentitel, die in Wildes Drama Herodias und Herodes einander anhängen, wie z. B. daß der Vater des Herodes ein Kameltreiber gewesen sei, sowie die Verliebtheit des Herodes in seine Stieftochter, sind Wildesche Erfindung.

Um nach diesen wenigen Fingerzeigen diese Studie lediglich auf den Umkreis des Musikdramas zu beschränken, so ist zunächst hinsichtlich des Charakters der Salome zu sagen, daß er in bezug auf die Kraft wie auf den Reichtum seiner Empfindungen einzig dasteht, und daß er mit einer so zwingenden Folgerichtigkeit dramatisch aufgebaut worden ist, wie nichts sonst bei Wilde und wie selten ein moderner Frauencharakter. In bezug auf den Reichtum der Empfindungen muß gleich hinzugefügt werden, daß in Salomes Herzen allerdings für höhere Liebe kein Raum ist. Um so raffinierter, bis zur Entartung, äußert sich die Sinnlichkeit ihrer Liebe. Es soll hier gleich die Stelle erwähnt werden, die als ein widerwärtiger Auswuchs dieser Sinnlichkeit von den meisten Zuschauern empfunden wird: sie will in die Lippen des toten Hauptes hineinbeißen wie in eine reife Frucht. Das streift an Henkerswollust. Alle übrigen Grellheiten werden jedem, der ein Kunstwerk um seiner selbst willen betrachtet und durch sich allein auf sich wirken läßt und der nicht Nebensächlichkeiten hervorzerrt, soweit erträglich dünken, daß die Würdigung des ganzen Musikdramas für ihn nicht beeinträchtigt wird.

In der Prinzessin Salome mußte durch den Dichter der heftigste Widerwille gegen ihre ganze Umgebung dargestellt werden, damit in ihrer Seele die brennende Sehnsucht nach einem so eigenartigen und überragenden Manne wie Jochanaan (dieser Name sei fortan wieder beibehalten) entstand, damit ihr ganzes Sinnen und Trachten sich mit nicht einzudämmender Heftigkeit dem Täufer zuwandte. Das ist denn auch gründlich geschehen. Salome fühlt gegen ihre ausschweifende Mutter nicht eine Spur von Zuneigung; die Verliebtheit ihres Stiefvaters ist ihr um so widerwärtiger, als er den Mord ihres Vaters auf dem Gewissen hat; das Gezänk der Juden über ihre Gebräuche, der Hochmut der Römer scheinen ihr lächerlich: nur ihren diskreten Anbeter Narraboth weist sie nicht zurück. So, von heftigstem Widerwillen erfaßt, eilt sie auf die Bühne, um hier den ersten Mann zu entdecken, der ihr etwas bedeutet. Ihren Respekt vor ihm zu vermehren, trug sein rückhaltloser Mut in der Aufdeckung der Schändlichkeiten ihrer Eltern nicht wenig bei: aber von dem ganzen Manne strahlt außerdem ein so überirdischer Glanz, eine so bezwingende Hoheit aus, seine Prophetenstimme rüttelt alle ihre Empfindungen so gewaltig auf, daß sie dem Zauber seiner Persönlichkeit willenlos verfällt.

Sie will ihn besitzen, sie muß ihn zu ihren Füßen sehen. Welcher Wunsch war ihr bisher verwehrt! Ein Lächeln bei ihrem Stiefvater machte das unmöglichst scheinende Verlangen erfüllbar und erfüllt. Ich bin verliebt in deinen Leib, sagt sie mit der zynischen Offenheit, die am Hofe ihrer Eltern, die sich in Gegenwart von Juden und Römern ausschelten wie Hafenarbeiter von Jaffa, eine Eigentümlichkeit der Familie zu bilden scheint. An seinen Lippen ankert endlich ihr Begehren, sie will sie küssen.

Soeben hat sie noch die Unwiderstehlichkeit ihrer Reize an Narraboth erfahren, den sie trotz des strengen Verbots des Herodes dennoch vermocht hat, die Zisterne zu öffnen. Empfindet sie bei den Schmähungen Jochanaans gegen ihre Eltern noch eine gewisse Schadenfreude, so ist sie — so meint sie wenigstens — gar gütig über die Maßen, Jochanaans Zornesausbrüche gegen sie selbst zu überhören.

Und da ereignet sich das Unglaubliche, Unfaßbare. Ihr Mädchenreiz, der — soviel weiß sie sehr genau trotz ihrer jungen Jahre — von allen Männern ihrer Umgebung als das köstlichste auf Erden angesehen wird, prallt an diesem Manne wirkungslos ab: er verschmäht, verachtet, ja er verflucht sie.

Sie ist sprach- und fassungslos, sie stürzt niedergedonnert zusammen. Und allmählich (während des Intermezzos) taucht aus dem Wirrwar ihrer Gefühle der eine Gedanke auf: ihr Ziel dennoch zu erreichen und ihrem zügellosen Herzen die Genugtuung zu verschaffen, daß eine Salome keinen Wunsch äußert, der ihr nicht erfüllt wird. Und während vorher der Kuß auf Jochanaans Mund ihr etwa als die Morgenröte ihrer Liebesleidenschaft für den heiligen Mann galt, so richtet sich ihr Verlangen jetzt nur ausschließlich auf dies eine Ziel, das sie mit wahrhaft dämonischer Willenskraft verfolgt. Und während vorhin nur das Verlangen nach Liebe sie dazu trieb, den Mund küssen zu wollen, mischt sich in dies Verlangen nunmehr auch dasjenige, sich zu rächen: aus einem Becher zu trinken Liebe und Rache. Zur Erreichung dieses Ziels gibt es allerdings nur ein Mittel, sie muß Jochanaan willenlos machen, und das kann nur geschehen durch seinen Tod.

Wie sehr dieser Gedanke sie beherrscht, haben wir im Tanz der sieben Schleier gesehen, wo sie, scheinbar bemüht, ihren Stiefvater zu unterhalten, bis zu dem Grade von dem Bilde des Propheten beschäftigt wird, daß sie kurz vor dem Schlusse dem Aufruhr ihrer Empfindungen erliegen zu müssen scheint.

Ihr Empfinden wies eine fortwährende Steigerung auf bis zu dem Augenblick, wo sie verschmäht wurde und wo ihr zugemutet wurde, den Brand, der in ihr loderte, zu ersticken. Aus der Tiefe des Widerwillens gegen ihre Umgebung zur Liebe emporgeklommen, wird sie zurückgeschleudert in den Abgrund der Beschimpfung. Jetzt erhebt sie sich zum zweitenmal und zwar in dem Augenblick, wo ihr das Haupt des Täufers dargereicht wird; der erste Gipfel ihrer Leidenschaft hieß: unbefriedigtes Liebesverlangen, der jetzige: gestilltes Verlangen und gesättigte Rache. Kein Absturz von diesem Gipfel droht ihr mehr und sie legt wenig Hast an den Tag, auf daß die Stillung ihres Verlangens auch völlig sei: wie nur ein Lüstling vom Tiberufer kostet sie den Becher der Liebe und der Rache bis zur Neige. Erst die Neige belehrt sie, daß der Trank einen bittern Nachgeschmack hat.

Aber dieser Nachgeschmack bewirkt eine letzte versöhnende Wandlung in ihr. Mit dem Kusse überkommt sie die volle Verzweiflung darüber, daß ihr ganzes Liebesleben, das so jäh aufsproß, vernichtet ist, wird sie des Irrtums inne, der darin bestand, als ob ein erzwungenes Liebesopfer den Liebeshunger sättigen könne, — sie fühlt, daß sie sterben muß. Wie? gleichviel: sterben, um den gräßlichen Irrtum und ihre ihm entsprungene grause Tat zu sühnen, sterben, um dem Manne nachzufolgen, den sie vorangeschickt hat: die Voraussicht dieses Todes gibt ihr den Adel, vollzieht an ihr die Reinigung, deren sie bisher nie fähig gewesen ist.

Wie man sieht, ist alles an diesem Charakter Leben, Empfindung, Drang, bis zu solchem Grade, daß die Musik der Poesie zu Hilfe kommen mußte, um dem Charakterbild einer Salome Leben einzuflößen: sie, die im Drama mehr ein psychologisches Kuriosum war, wurde durch die Musik in all ihren Trieben verständlich und bis zu gewissem Grade zu einem nicht durchaus verworfenen Mädchencharakter erhoben. Die starken Würzen der Hysterie und des mißgeleiteten Liebesdranges, die den Schauspielerinnen für unentbehrlich galten, um die Salome anziehend zu gestalten, wurden in dem Musikdrama entbehrlich. Es brauchte nur noch mit Leidenschaft und Schwung gesungen und gespielt zu werden, und eine gute, der Wirkung sichere Salome war fertig. Der Charakter war so sehr für Musik vorausempfunden, daß er erst durch die Musik zur Bedeutung erwuchs.

In anderer Weise gilt das auch in bezug auf den Herodes. Gewiß, er ist genau genommen ein höchst anrüchiger Geselle. Den Bruder getötet, dessen Weib geheiratet zu haben, sich in die Stieftochter zu verlieben, man kann die moralische Verkommenheit nicht weiter treiben. Seine Gewissensbisse, die Schonung, die er Jochanaan zuteil werden läßt, den er gefangen hält, mehr um ihn den Nachstellungen der Juden zu entziehen, als um sich vor ihm zu schützen, das sind mildernde Umstände. Als humoristische Lichter kommen sein Delirium und der Ton hinzu, den er gegen sein Weib anzuschlagen beliebt. Nun gilt das Wort: Si duo faciunt idem, non est idem! nirgend so sehr wie auf der Bühne, wenn einer von diesen beiden nur spricht und der andre Tenor singt. Sogar der Prinz Leopold in der „Jüdin" ist nicht mehr durchaus verächtlich, wenn er hübsch singt. Man höre die Rolle des Mime rezitieren, ein quäkender Hallunke steht vor uns, man höre ihn singen, und es tut uns fast leid, wenn Siegfried so kurzerhand mit ihm aufräumt. Die Musik ist die Fürsprecherin, welche jede Rolle sympathisch macht, und zwar dadurch, daß sie deren Gefühlsgehalt bekräftigt und hervorhebt. Dieser haltlos verkommene Herodes ermannt sich zum Schluß noch zu einer erhabenen Sühnetat, indem er seinen Soldaten befiehlt, das Scheusal Salome mit ihren Schilden zu zermalmen. Gleichviel, wie weit die Vorbedingungen für einen Operncharakter im Wildeschen Herodes schon fertig dalagen, es ist Strauß gelungen, aus ihm einen Operncharakter zu schaffen, der an ergötzlicher und fesselnder Wirkung den Charakter des bloßen Schauspiels weit überholt.

Bei beiden Charakteren hatte Strauß durchaus neue Arbeit zu verrichten. Es ist ja sehr bequem zu sagen, er habe genau so aus sich heraus geschrieben, wie es in ihn hineingetönt habe. Dazu gehört aber, daß der Komponist auch in sich ein Echo besitzt, so feinfühlig ist, eine photographische Platte so chemisch präpariert, um das ihm vorschwebende Bild in allen Einzelheiten der Zeichnung und der Farbe wiederzugeben. Strauß hat dies vermocht, so gewiß wie es einem andern nicht oder nicht in gleichem Grade gelungen wäre.

Das neue Element, das diese beiden Figuren auszeichnet und das, wie es von Wilde vorgezeichnet worden ist, von Strauß kongenial musikalisch nachzuzeichnen war, ist die Dekadenz beider Charaktere. Noch nie in der Opernkunst sind zwei Charaktere über die Opernbühne gewandelt, die so geflissentlich sich in den Niederungen der menschlichen Empfindungen bewegen, die mit gleicher Ausschließlichkeit die Entartungen und Verstiegenheiten ihrer Triebe ausleben, wie diese zwei, die also mit einem Wort so ausgesprochen dekadent sind. Die beabsichtigt saloppe Sprache Wildes einesteils und die Vorliebe für eine vulgäre Ausdrucksweise, dann, sobald seine Personen „angeblasen" sind und aus ihrer Lethargie erwachen, sobald sie von der lauen Temperatur ihres Gemütslebens zum Siedepunkt des Begehrens emporschnellen, dieses sich Ueberstürzen von phantastischen Bildern, die sich drängenden Vergleiche, diese plötzlich entflammende Beredsamkeit, das sind richtige Merkzeichen der Dekadenz. Auf der einen Seite Armut, auf der andern Verschwendung, auf der einen Stumpfheit, auf der andern schillernder Glanz: es bedurfte eines Strauß, um dafür jederzeit den dazu passenden musikalischen Ausdruck zu finden. Noch ein äußeres Kennzeichen der Dekadenz besteht in der Effronterie des Ausdrucks, des poetischen wie des musikalischen (der Allg. deutsche Sprachverein verzeihe mir das französische Wort!): „Alles was ich tue und sage, ist richtig, scheine es noch so verkehrt und widerstreite es dem Herkommen auch noch so sehr."

Auch hierin fand Wilde in Strauß seinen musikalischen Meister. Strauß, der Freund der „Keckheiten", der Verblüffer aller Leute von streng musikalischer Gesinnung, hielt für jeden Wildeschen Schelm deren zwei bereit. Und so stellte Wilde kein Problem auf, an welchem Straußens Kunst erlahmt wäre. Wenn Salome den Narraboth mit tausendzüngiger Ueberredungskunst zur Oeffnung der Zisterne bewegt, so läßt Strauß die Holzbläser girren und schmeicheln, daß ein Widerstand unmöglich ist. Die blinde Raserei ihres erotischen Verlangens tönt gellend — wenn auch, wie schon gesagt, etwas zu schön — aus dem Orchester hervor; den Orkan in ihrem Herzen, als sie von Jochanaan verschmäht worden ist, schildert uns eins der Meisterstücke der ganzen modernen Literatur, das Intermezzo: das Grausen, das sie ergreift, als sie die starren Lippen des toten Täufers geküßt, verraten uns Klänge, wie sie nie vordem vernommen wurden, und um den Durchbruch eines edlern Gefühls zu bezeichnen, läßt Strauß dem Orchester den entzückendsten Wohllaut entströmen.

Bei Herodes fällt zunächst die magere Motiv-Ausstattung auf. Nur wo sich sein Eigenwille regt, wie in der Szene mit Salome, verstärken sich auch seine Motive, im übrigen begnügt sich die musikalische Zeichnung mit Passagen, die allerdings äußerst charakteristisch sind. Diesem Umstande liegt sicher künstlerische Absicht zugrunde: ein haltloser Schwächling ohne Willenskraft würde, mit ausgeprägten Motiven ausgestattet, in ein falsches Licht geraten. Seine Dekadenz konnte nicht genauer charakterisiert werden, als durch die Art, in der es Strauß tat und bei der ein schwächlicher motivischer Knochenbau mit überreichem Passagenwerk umwachsen ist.

Was die übrigen Figuren anbetrifft, so kommt von ihnen nur Jochanaan in Frage, der mit zwei Motiven klar und packend umrissen wird, sowie Herodias, deren Einflußlosigkeit im Drama durch das Fehlen von Sondermotiven angedeutet wird. Diese beiden Personen sind nicht dekadent, was bei Jochanaan nicht des Nachweises bedarf. Aber auch Herodias fühlt, denkt und tut nichts, was nicht jedes normale Weib in ihrer Lage tun würde, es müßte denn schon ihre Anstiftung des Herodes zur Ermordung ihres ersten Mannes als Abnormalität aufzufassen sein, ein Vorgang, der in dem damaligen Zeitalter und namentlich seit der Verwandtenschlächterei des sogenannten großen Herodes nichts Außergewöhnliches an sich hatte. Daß sich ein Weib an dem Beschimpfer ihres Namens und dem Enthüller ihrer galanten Abenteuer zu rächen sucht, ist noch kein Zeichen von Dekadenz.

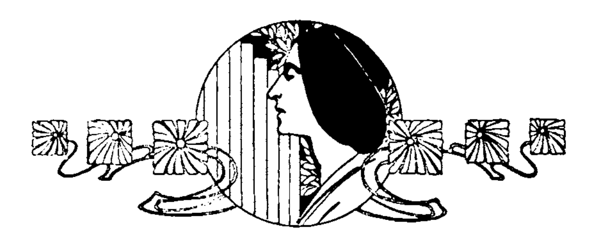
Die Zeichnung der Juden in dem Quintett ist eine blutige Satire auf ihr eigensinniges Festhalten an ihren religiösen Formen.

Es ist nicht schwer zu erraten, warum Strauß eine so vorzüglich zu Wildes Drama passende Partitur hat ersinnen können. In der Tat ist Strauß selbst Dekadent. Er ist dies wegen des Uebergewichts seiner glänzenden Technik über seine Erfindung, die weder sehr ursprünglich ist noch sprudelt, die nur zureicht und sinngemäß ist. Ich finde die ganze zeitgenössische Tonkunst mit diesem Merkmal behaftet. Der Grund dürfte in dem Mangel an Konzentration und in dem Nichtausreifen der musikalischen Grundgedanken bestehen.

Mag denn Strauß zehnmal ein Dekadent sein, er bleibt trotzdem die glänzendste Erscheinung der zeitgenössischen Musik. Allem, was er schreibt, ist das Prägezeichen der Meisterschaft aufgedrückt, seine Partitur strotzt von Leben, von einer Freude an der technischen Gestaltung die ans Virtuosenhafte grenzt und die jeden, der in seine Werkstatt blickt, in ihren Bann zieht. Er ist doch auch der größte Musiker unter ihnen allen. Seine Wandlungsfähigkeit der Motive ist erstaunlich, ebenso die Versatilität und Elastizität seiner Schreibweise, die fast jede Silbe musikalisch auszudeuten vermag.

Oskar Wildes und Richard Straußens Salome erfüllt die Bedingung eines echten Opernkunstwerkes darin, daß die Musik der Dichtung völlig kongenial ist, daß, wie schon vorhin gesagt wurde und wie Wagner es forderte, Musik und Dichtung eine echte Vermählung eingegangen sind. Die Dichtung hat, in der dekadenten Richtung, neue Charaktertypen geschaffen, die Musik hat sich beeifert, ihnen eine nicht minder neue musikalische Einkleidung zu geben. So bildet die Salome eine neue Fortentwicklung des musikdramatischen Stils und sie ist der am meisten vorgeschobene Posten, den diese Kunst bisher erreicht hat.*

* **Aus der Feder desselben Verfassers erscheint in der nächsten Nummer ein allgemeiner Artikel über Strauß, desgleichen das Verzeichnis seiner Werke. Die Red.**



Dietrich Buxtehude, Bachs Vorgänger.

Ein Gedenkblatt zum zweihundertsten Todestage.

Von **Adolf Chybinski** (München).

Der Thomaskantor Johann Sebastian Bach, der seinen Amtspflichten als Organist immer aufs gewissenhafteste nachging, hat im Jahre 1705 eigene Pflichten vergessen, um 50 Meilen aus Arnstadt nach Lübeck zu Fuß zu machen und den Lübecker Organisten Dietrich Buxtehude zu hören. Buxtehude hatte sich damals als Orgelvirtuose im ganzen deutschen Lande des größten Ruhmes zu erfreuen, und die von ihm veranstalteten „Lübecker Abendmusiken" zogen Bach ganz besonders an. Er hatte in Arnstadt 4 Wochen Urlaub erhalten, aber aus 4 Wochen wurden beinahe 4 Monate — so groß war die Begeisterung des 18-Jährigen für die Kunst Buxtehudes, der auch besonders auf seine Orgelkompositionen großen Einfluß geübt hat. Wir wollen nun heute uns ein wenig mit Leben und Wirken des großen Bach-Vorgängers beschäftigen, dessen Werke von der Gegenwart wieder häufiger gespielt werden.

Buxtehude wurde 1637 zu Helsingör in Dänemark geboren, und von seinem Vater, Hanns Dietrich, der Organist war, musikalisch erzogen. Der junge Meister gelangte sehr früh zum Ruhme, denn schon 1667 wurde er von dem Lübecker Komponisten und Organisten an der Marienkirche, Franz Tunder, berufen, um sich eventuell zur Nachfolgerschaft vorzubereiten. Schon im nächsten Jahre starb Tunder, und Buxtehude übernahm seine Stellung, indem er der zeitgenössischen Sitte gemäß die älteste Tochter seines Vorgängers heiratete. Als der erste Musiker Lübecks entfaltete er in seiner neuen Heimat eine rege Tätigkeit, die ihr Musikleben belebt und ihm selbst großen Ruhm unter den Musikern Deutschlands und Skandinaviens erwarb. Er veranstaltete die sog. „Lübecker Abendmusiken". Sie fanden an den fünf letzten Sonntagen des Jahres statt und umfaßten ebenso die Solovorträge der Buxtehudeschen Orgelwerke, wie auch seine „Gelegenheits"-Kantaten für Soli, Chor und Instrumentalbegleitung. Diese Abendmusiken (von 4—5 Uhr) gab es freilich schon vor ihm, aber er hat sie besonders reich musikalisch ausgestattet, vorzugsweise durch Vergrößerung des ausführenden Instrumental- und Vokalkörpers.

Buxtehude war mit den bedeutendsten deutschen Organisten seiner Epoche befreundet: mit Werckmeister, Pachelbel, Meder. Auch mit Mattheson und Händel hatte er Bekanntschaft gemacht. Durch den schwedischen Hofkapellmeister Gustaw Düben wurden seine Werke nach Schweden verpflanzt, und eben dort (in Upsala) befindet sich die größte Anzahl seiner Werke und zwar in Abschriften, denn Buxtehude hat nur sehr wenig im Druck veröffentlicht. Die bedeutendsten, die gerade auf Bach eingewirkt haben, seine Orgelwerke, sind erst vor 30 Jahren von Ph. Spitta herausgegeben worden. Und eben diesem großen Musikforscher verdanken wir die erste Würdigung der Buxtehudeschen Kunst. Die Anspruchslosigkeit Buxtehudes in Sachen der Veröffentlichung seiner Werke durch Druck war auch die Ursache, daß er nur als Orgelspieler berühmt war: heute staunen wir vor seinen genialen Orgelkompositionen, die den Gipfel der deutschen Orgelkunst vor Bach bilden. R. Eitner, der verdienstvolle Musikhistoriker und -Bibliograph, hat recht, indem er sagt: „Buxtehude erhält erst die wahre Bedeutung, wenn man damit Sebastian Bachs Werke in Vergleich zieht. Daß Seb. Bach Buxtehude viel verdankte, haben wir wohl geahnt, daß aber Buxtehude in dem Maße Bach vorgearbeitet hat, setzt uns in Erstaunen, denn alles das, was wir in Bach bewundern, und was ihn so hoch stellt, finden wir bereits in Buxtehude in der Entwicklung und vieles schon in bedeutsamer Vollendung."

Gegen das Ende seines Lebens hin war Buxtehude um seine Nachfolge bekümmert. Im Jahre 1703 erschienen in Lübeck zwei Reflektanten: Mattheson und Händel aus Hamburg. Weil aber die Heirat mit der ältesten Tochter Buxtehudes eine Bedingung der Uebernahme seines Organistenpostens war, ver-

zichteten beide darauf. Der Organist Schiefferdecker übernahm dann die Organistenstelle an der Marienkirche und verheiratete sich mit Anna Margareta Buxtehude. Es geschah in dem Todesjahre des Meisters, 1707. Am 7. Mai starb er.

Buxtehude hat gegen 250 Werke hinterlassen: etwa 150 Kantaten (für die Kirche), 20 Sonaten (für Kammer), 5 Hochzeitsarien, 1 Klavier-Suite und gegen 70 Orgelkompositionen. Ein kleiner Teil seiner Werke ist verschollen und nur dem Titel nach bekannt.

Ohne Zweifel sind seine **Werke für Orgel** die bedeutendsten (Präludien und Fugen, Ciaconen, Passacaglio, Magnificat, Toccaten, Kanzonetten, Choralbearbeitungen). In technischer Hinsicht gehören sie zu den schwierigsten in ihrer Art. Diese virtuose Behandlung des Instruments war in Norddeutschland vorherrschend, und zwar stammt sie von dem niederländischen Meister J. P. Sweelinck, dessen Kunst und Richtung nach Deutschland durch seine deutschen Schüler direkt und indirekt verpflanzt wurde. Besonders nimmt die Pedaltechnik der Buxtehudeschen Werke den Virtuosen in Anspruch: Pedaltriller, Gebrauch des doppelten Pedals, geistreiche Pedalfiguren, gegenseitige virtuosenhafte Beziehungen zwischen Manual und Pedal, Kreuzungen der beiden Manuale, feine Registrierungen und gleichzeitige dynamisch-farbige Kontrastverwendung verschiedener Manuale usw. Zu dieser Technik gesellen sich reiches kontrapunktisches Vermögen und eine Meisterschaft in der Umbildung der Themen, die imitatorische Führung eines Motivs durch alle Stimmen, die Genialität der Steigerung im Fugensatz, die singende Flüssigkeit der Stimmen, geistreiche Rhythmen, entzückende kombinatorische Variationen über eine obstinate Baßstimme des Pedals, eine in hohem Grade interessante und kühne Harmonik usw. Wenn Buxtehudes Themen auch nicht immer plastisch sind, dann sind sie wenigstens wegen ihrer harmonischen Vieldeutigkeit fesselnd, so wie es heute bei Max Reger zu finden ist. Phantastisch wild, träumerisch, melancholisch und sinnend ist seine Individualität. Spitta nennt ihn (mit gewohnter Treffsicherheit im Urteil) einen Romantiker und bemerkt: „Eine gerechte Würdigung verlangt, daß, wie sich Mozarts Symphonien neben den Beethovenschen behaupten, auch Buxtehude mit seinen Präludien und Fugen, mit seinen Ciaconen und Passacaglios einen Platz neben Bach erhalte“ — denn die Beiden stehen auf der höchsten Stufe der Orgelkunst. Es gehört z. B. zum auserlesenen Genuß, dies Passacaglio d moll in der Ausführung des Thomas-Organisten Karl Straube zu hören.



Joh. Seb. Bachs Geburtshaus in Eisenach.
Nach einer Zeichnung von Lina Burger. Mit Bewilligung des Verlags von Breitkopf & Härtel dem Festbuch der Neuen Bach-Gesellschaft entnommen. (Text siehe S. 386.)

Entwicklungsgeschichtlich sind die „**Abendmusiken**“ und **Kantaten** Buxtehudes sehr wichtig, obwohl viele von ihnen veraltete Elemente enthalten. In manchen aber steht Buxtehude auf der Höhe seiner Kunst. Sie werden fast immer von einer Sinfonia oder Sonata für Blas- und Saiteninstrumente eingeleitet und enthalten ein- und mehrstimmige Arien mit Begleitung der Violinen und des Basso Continuo (Grundbaß). Nach der Sonata singt der Chor, der auch die Kantate mit Instrumentalbegleitung beschließt. Der Text ist frei nach Bibelworten dichterisch (strophisch) gestaltet. Nicht alle Kantaten sind liturgisch, die „Abendmusiken“ sind auch nicht an den bestimmten Kirchenfeiertag gebunden. Oft begegnen wir in den Kantaten dem Dialog, so daß wir erst bei näherer Betrachtung sehen, daß es sich tatsächlich um eine Kantate, nicht um ein Oratorium handelt. Nur **zwei Oratorien** hat Buxtehude geschrieben: „Die Hochzeit des Lammes“ und „Der verlorene Sohn“. Die interessanteste und wohl bedeutendste Kantate ist die für 6 Chöre (vokale und instrumentale): »Membra Jesu Nostri Patientis.« Die Kantaten sind im konzertierenden Stil gesetzt, homophon, mit Anklängen an den Choral. Die „Hochzeitsarien“ sind ebenfalls strophisch, gewöhnlich vom Cembalo begleitet, mit eingeschalteten Ritornellen. Von geringerer Bedeutung sind seine Triosonaten; doch auch diese verraten große Meisterschaft und den feilenden Kunstverstand. — Wie in neuerer Zeit Bülow die drei »B« (Bach — Beethoven — Brahms)

vereinigt hat, so geschah es auch ganz ähnlich im 18. Jahrhundert: der Frankfurter Musikschriftsteller H. Fuhrmann hat geistreich auf den Zusammenhang dreier großer Organisten: Bachelbel (auch Pachelbel geheißen), Buxtehude und Bach („ein gelehrtes Trifolium Musicum ex B") hingewiesen.

Beethoven-Feier zu Bonn.

VIII. Kammermusikfest vom 5.—9. Mai.

Johanna Kinkels alte Volksweise „Weh, daß wir scheiden müssen", ging mir durch den Kopf, als der letzte Bogenstrich des Kammermusikfestes verklungen war. Ein Abschiednehmen war es von einem großen Künstler, der fast 60 Jahre lang Herrscher in seinem Reiche gewesen war, einem gottbegnadeten Meister, der durch seine reine Kunst Tausende und Abertausende von Menschen beglückt und entzückt, der unzählige Schüler großgezogen und auf die Entwicklung der Musik einen großen Einfluß ausgeübt hatte. Es galt zu scheiden von unserem Ehrenbürger Joseph Joachim, der bis jetzt dem Zahn der Zeit so mächtig getrotzt hatte. Aber wie jeder Sterbliche muß er auch der Zeit seinen Tribut zollen. Es ist ja im höchsten Grade bewunderungswürdig, daß der 76jährige Mann noch imstande war, das anstrengende Programm des Festes zu bewältigen. Aber an vielen Stellen konnte man die Beobachtung machen, daß dem Arm die nötige Stärke und Festigkeit fehlte. Wir dürfen heute nicht kritisieren beim Abschluß dieses reichen Künstlerlebens, sondern müssen mit Dankbarkeit der großen Genüsse gedenken, die uns Meister Joachim in früheren Zeiten bot.



Bachs Geburtshaus in Eisenach, hintere Front mit Garten.
Brunnersche Hofbuchhandlung, Eisenach. (Text siehe S. 386.)

Wie er sein Leben lang den großen Klassikern zugetan war, bewies er noch einmal in dem Programm des VIII. Kammermusikfestes, das von ihm zusammengestellt war und den Heroen Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms galt.

Neben dem Joachim-Quartett waren noch zur Mitwirkung herangezogen das Trio Halir, Dechert, Georg Schumann, zum drittenmal binnen 3 Jahren in Bonn Ernst von Dohnányi, und das Vokalquartett Grumbacher-de Jong: die Damen Grumbacher-de Jong, Julia Culp, die Herren Reiners und van Eweyk; Professor Joh. Messchaert sagte leider im letzten Augenblick wieder ab. Außerdem betätigte sich sehr vorteilhaft an der 2. Bratsche noch Fokko Klimmerboom aus Köln.

Ein Urteil über das Joachim-Quartett abzugeben, ist müßig. Man weiß eben sehr genau, daß es technisch den Vergleich mit andern Vereinigungen dieser Art nicht mehr aushalten kann, da außer Joachim der Bratschist und der Cellist wohl kaum noch den Ansprüchen in technischer Beziehung genügen, die man an Künstler ersten Ranges stellen darf. Trotzdem erreichte das Quartett sehr tiefgehende Wirkungen durch die wahrhaft geistige Erschöpfung des musikalischen Inhaltes eines jeden Werkes. Der Stil, in dem diese Künstler die klassischen Werke darbieten, ist geradezu vorbildlich geworden. Man kann sich vor allem die Wiedergabe Beethovenscher Werke kaum abgeklärter und reifer denken, als es hier geschieht, vorausgesetzt, daß man eben die technischen Unebenheiten und häufigen Schwankungen mit in den Kauf nimmt, die auf körperliche Ermattung der betreffenden Spieler zurückzuführen sein dürften. Wahrhaft groß zeigte sich Joachim noch einmal in der Sonate op. 100 für Klavier und Violine von J. Brahms, die an die Technik des Spielers nur geringe, dafür an die Auffassung desto größere Ansprüche stellt.

Ausgezeichnet wurde hier Joachim von Dohnányi begleitet, der seine ganze Jugendkraft zurückdrängte und sich Joachim aufs liebevollste anschmiegte. Es ist wirklich schade, daß dieser sonst so glänzende Klavierspieler so wenig aus sich herausgeht, daß er so wenig Eigenes in die Werke hineinzulegen hat. Seine Technik ist ausgereift und schlackenfrei. Er spielte Variationen von Haydn, eine Phantasie oder Sonate op. 78 von Schubert, ein recht schwaches Werk, ein Allegretto desselben Meisters, das erst kürzlich von Dr. Erich Prieger wieder aufgefunden und durch Druck der Allgemeinheit zugänglich gemacht ist, ferner das Impromptu in f moll op. 142, sowie Beethovens große Sonate op. 101 in A dur, deren musikalischen Gehalt er auch nicht ganz zu erschöpfen verstand. Recht beifällige Aufnahme fand die Triovereinigung, die in Halir und dem Cellisten Dechert ausgezeichnete Kräfte besitzt; leider steht als Klavierspieler Georg Schumann nicht auf der gleichen Höhe, da sein Spiel zu trocken erscheint, wenn auch alles sauber ausgearbeitet ist. Dieser Genossenschaft fielen das Trio op. 99 von Schubert, ein Trio in C dur von Haydn und das Trio op. 70 Nr. 2 von Beethoven zu.

Während der erste (Quartett Es dur und Quintett in D von Mozart) und zweite Abend (drei Quartette von Haydn) außer den bereits erwähnten anderen Werken verhältnismäßig schwach ausfielen, erhoben sich die Leistungen der Künstler an dem dritten, Brahms-Abend, zu einer bedeutenden Höhe, so daß der Eindruck ein viel nachhaltigerer war. Das Quintett op. 88 und das Sextett op. 36 erlebten durchaus würdige Aufführungen. Einen stürmischen Erfolg errang an diesem Abend das Vokalquartett, begleitet von den Herren Dohnányi und Schumann. — Daß der Beethoven-Abend wieder große Begeisterung hervorrufen würde, war wohl außer Zweifel! Neben dem Trio und der Sonate erklangen die Quartette op. 95 und 130. Das erstere Quartett haben wir früher schon ein- und ausdrucksvoller von denselben Herren spielen gehört.

Franz Schuberts Quartett op. 29 und Quintett op. 163 bewiesen wieder in dem Morgenkonzert am Himmelfahrtstage zur Genüge, daß Schubert auch als Kammermusikkomponist zu den ersten Meistern dieser Gattung zu rechnen ist. Für den erkrankten Messchaert traten in liebenswürdigster Weise Frau Julia Culp mit Sologesängen von Schubert und das ganze Quartett mit dessen „Gebet" ein. Frau Culp, die eine ebenso schöne wie ausgereifte Stimme ihr eigen nennt, dokumentierte in den Schubertschen Liedern, daß sie eine Vortragskünstlerin allerersten Ranges ist, allerdings wurde sie sowie das Quartett von Dohnányi am Flügel vorzüglich unterstützt.

Wie der künstlerische Erfolg nicht ganz auf der Höhe der früheren Feste stand, ebenso dürfte der materielle sehr zu wünschen übrig lassen. Der Besuch war verhältnismäßig gegen früher schwach. Während sonst ein großes internationales Publikum die Beethoven-Halle bis auf den letzten Platz füllte, war nicht einmal die Morgenaufführung ausverkauft. In erster Linie wird wohl das konservative Programm, aber auch das Fehlen erstklassiger Quartettvereinigungen neben der Joachimschen die Schuld daran tragen.

Die nächste Aufgabe der Leitung dieser Feste wird nun darin bestehen, Sorge zu tragen, daß durch interessante Programme und durch Heranziehen geeigneter künstlerischer Kräfte die alte Anziehungskraft der Beethoven-Kammermusikfeste wiederhergestellt wird. Das läßt sich jetzt um so eher verwirklichen, als bisher fortschrittliche Gelüste leider unterdrückt und manche Künstler, die sich gern in den Dienst der Sache gestellt hätten, ferngehalten wurden. Das Publikum verlangt eben mit Recht, auf solchen Festen auch die Werke zeitgenössischer Komponisten zu hören, und wenn ein entsprechender Ausgleich in den Programmen erzielt wird, so wird die Beethoven-Feier durch das Werk eines Modernen gewiß nicht entweiht.

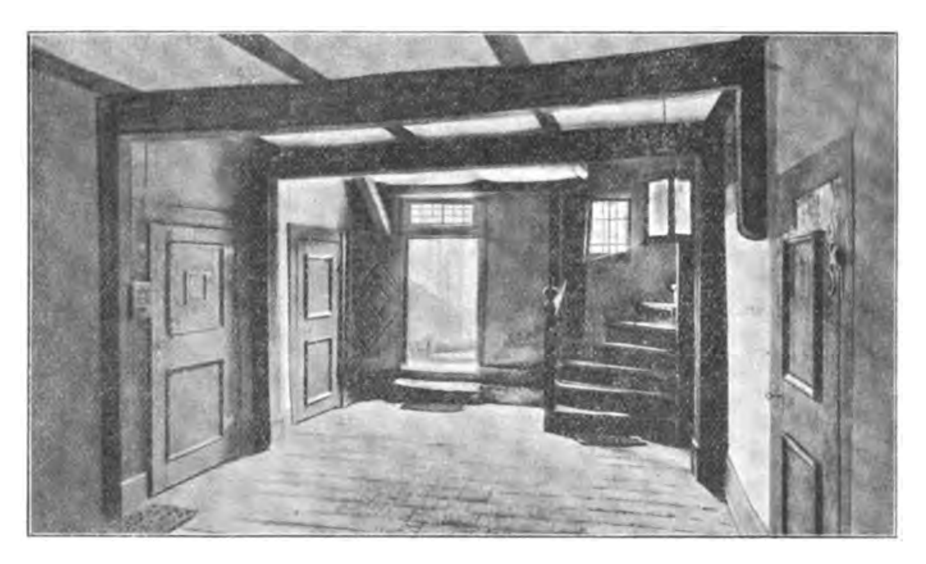
Auch würde es sich empfehlen, das Festbuch dem Programm anzupassen. Statt historischer Daten und musikalischer Erklärungen einer Reihe selten oder nie gehörter Werke enthielt das Programmbuch eine kurze Notiz von Joachim „Zu Beethovens Coriolan-Ouvertüre", der dann „Beethovens Ouvertüre zu Coriolan von — Richard Wagner" folgte. Hoffen wir, daß bei dem nächsten Fest die vielen Wünsche, die diesmal gehegt wurden, ganz und voll in Erfüllung gehen, zum Segen der Kunst und im Geiste des größten deutschen Meisters, dessen Angedenken in seiner Vaterstadt Bonn besonders hochgehalten wird, — Beethovens!

Dr. Julius Hagemann.



Das VIII. grosse Stuttgarter Musikfest.

Das in den Tagen vom 25. bis 27. Mai in Stuttgarts Mauern veranstaltete Musikfest kommt über eine rein lokale Bedeutung kaum hinaus. Eine kurze Notiz, daß es stattgefunden hat, daß es auf rege Teilnahme der Bewohner stieß, daß alle Programmnummern künstlerisch unanfechtbar waren, würde schließlich genügen. Und dann müßte noch hervorgehoben werden, daß die Aufführungen diesmal auf einer besonderen Höhe standen. Der „Verein zur Förderung der Kunst“ hat in der Auswahl der Solisten eine außerordentlich glückliche Hand gehabt und die Chorleistungen haben erfreut, allgemein Anerkennung gefunden, ja überrascht. Hier im Chore liegt aber ein Keim, der sich für unser Musikleben zur schönen Blüte entwickeln kann; und wenn die Anregungen und Wünsche nach dieser Richtung hin in Erfüllung gingen, dann hätte das VIII. Musikfest mehr als bloß ephemerische Bedeutung. Unter diesem Gesichtspunkte fordert es auch zu etwas näherer Betrachtung auf: Wir haben wieder gesehen, was die vereinten Chöre an Klangschönheit, Kraft, Wucht, musikalischen Leistungen zu bieten vermögen. Und da drängt sich einem dann die Frage fast mit gebieterischer Notwendigkeit auf: warum sollen diese Chöre nur höchstens alle vier bis fünf Jahre zu einer Monstrevorstellung, wie solche Musikfeste sind, vereinigt werden? Warum könnten wir nicht alle Jahre wenigstens einmal solche Konzerte haben? Die einzelnen Chöre leisten in Stuttgart gewiß Tüchtiges, sowie aber mal größere Aufgaben gestellt werden, versagen sie höheren künstlerischen Ansprüchen gegenüber, weil sie eben numerisch zu schwach sind. Und so führen sie hier (ich rede von den gemischten, nicht von den Männerchören) gerade kein vorbildliches Dasein. Vereint aber stellen diese 500 Sänger und Sängerinnen, zumal sie in ihren kleineren Einzelverbänden tüchtig geschult sind, eine imponierende Macht dar, die vor keiner Aufgabe zurückzuschrecken braucht. Denn diese 500 Sänger singen auch wirklich, markieren nicht bloß, so daß sich die merkwürdige Erscheinung zeigte, daß der Chor das Orchester, das (allerdings mit 15 ersten Violinen zu schwach besetzte) Straußische Orchester im „Taillefer“, zuweilen deckte! Es ist unzweifelhaft, daß Felix Mottl mit der Vereinigung der Münchner Chöre eines der nachahmenswertesten Beispiele gegeben hat, und ebenso zweifellos ist es, daß wir von den Münchner Choraufführungen noch manches hören werden. Das gleiche könnten wir aber in Stuttgart auch vollbringen, wenn wir wollten. Ich weiß, daß mein, den lebendigen Eindrücken des VIII. Musikfestes entsprungener Vorschlag, nachdem ich ihn bereits in der Tagespresse ausgesprochen hatte, viel Beifall gefunden hat; das sei ein lang gehegter stiller, aber wohl ebenso „frommer Wunsch“. Man fürchte auch die Eifersucht der Dirigenten. Nun, diese Meinung ist, wenn sie nicht an sich hinfällig wäre, durch die Tatsachen an den drei Tagen widerlegt worden. Denn obwohl Professor S. de Lange und Professor Ernst H. Seyffardt unsere eigentlichen Chordirigenten in Stuttgart sind und mit ihren Truppen auch das Hauptkontingent der großen Armee gestellt und sie völlig einexerziert und vorbereitet hatten, so dirigierte de Lange doch nur den Messias, Seyffardt gar bloß seinen Schicksalsgesang, Rückbeil und Doppler kamen überhaupt nicht aufs Podium, wogegen Hofkapellmeister Pohlig außer sämtlichen Orchesternummern Bruckners „Te deum“, Bachs Kantate und den Taillefer dirigierte. Aus diesem einen Beispiel ist gewiß für jeden ersichtlich, daß Eifersüchteleien bei uns Gott sei Dank überhaupt nicht in Frage kämen. Und außerdem könnten die Dirigenten, je nach Temperament und Neigung für die einzelnen Tonsetzer, miteinander abwechseln. Es sangen beim Musikfest mit: Verein für klassische Kirchenmusik (S. de Lange), Neuer Singverein (E. H. Seyffardt), Hoftheaterchor (Doppler), Schubert-Verein Cannstatt (Rückbeil), Mitglieder des Lehrergesangvereins (S. de Lange). Diese Chöre könnten oder müßten, um auf der technischen Höhe zu bleiben, jährlich in einem Konzert (statt wie bisher in zwei) allein operieren und dort die ältere und neuere Chorliteratur, die weniger Massen beansprucht, hegen und pflegen. Und dann könnte einmal in jedem Jahre ein älteres großes Chorwerk oder ein bedeutendes oder interessantes, modernes, wirklich entsprechend aufgeführt werden. Das würde, auch nach außen hin, ganz anders wirken als unser diesjähriges Musikfest. Stuttgart könnte geradezu einen Mittelpunkt auf diesem Gebiete bilden. Zwei, wenn nötig drei Aufführungen desselben oder derselben Werke hintereinander würden sicher die Kosten decken und vielen, die heute die Musikfeste nicht besuchen können, wäre Gelegenheit geboten, auch mal etwas Besonderes, Außerordentliches zu hören. Mögen diese Ausführungen auf fruchtbaren Boden fallen und nicht ungehört verklingen, mögen sie wenigstens weiter verbreitet werden; wo ein Wille ist, da pflegt sich auch die Tat einzustellen.



Hausflur mit Treppenaufgang in Bachs Geburtshaus zu Eisenach.
Brunnersche Hofbuchhandlung, Eisenach. (Text siehe S. 386.)

Einrichtung eines bürgerlichen Zimmers vor 200 Jahren (Bachs Geburtshaus zu Eisenach).
Brunnersche Hofbuchhandlung, Eisenach. (Text siehe S. 386)

Ueber die Aufführungen der fast durchwegs bekannten Werke kann ich mich nach meinem oben abgegebenen Gesamturteil kurz fassen. Der weißhaarige Dirigent des Messias (neben den Mozartschen Bläsern kamen als nachahmungswertes Beispiel an einzelnen Stellen Posaunen zur Verwendung), Professor S. de Lange, dirigierte mit vornehmer Würde, Umsicht und Sicherheit. Einzelne Chöre kann ich mir noch etwas temperamentvoller denken, im übrigen aber den vollen Erfolg beim Publikum meinerseits öffentlich bestätigen. Unter Hofkapellmeister Pohligs Leitung hörten wir am zweiten Abend eine wirklich schöne Aufführung der neunten Symphonie von Bruckner, der leider das an sich ja prächtige, aber als Schluß gerade dieser Symphonie nicht recht geeignete „Tedeum“ des Wiener Meisters angehängt wurde. Auf das, im wahren Sinne des viel mißbrauchten Wortes „himmlische“ Adagio paßt doch kaum dies C dur? Das Tedeum wurde übrigens ausgezeichnet und klangschön aufgeführt. Liszts Préludes und das Meistersingervorspiel hätten im Interesse eines modernen Werkes fortbleiben können. Bachs Kantate „Ein' feste Burg“ vermochte mit ihren Chören im ersten Teil keine rechten Be-

ziehungen zum Empfinden der Hörer herzustellen, im zweiten wurden sie erst warm. Der „Schicksalsgesang“, ein Chor mit Altsolo und Orchester von dem einheimischen Lehrer am Konservatorium und Dirigenten Ernst H. Seyffardt, zeigte sich als die Arbeit eines begabten Komponisten, der seine Wirkungen mit sicherer Hand zu erzielen weiß. Das nobel gehaltene, durch seine Gegensätze und klanglichen Schönheiten sich weiter auszeichnende Stück, dem freilich das Ursprüngliche fehlt, fand viel Beifall. Unser ausgezeichneter Konzertmeister Wendling spielte Brahms' herrliches Violinkonzert mit der ganzen Vollendung, die ihn seine Liebe zu diesem Meister erreichen läßt. Unser ebenfalls gern als Brahmsspieler bezeichneter Max Pauer zeigte mit der glänzenden Wiedergabe des Lisztschen Es dur-Konzerts, daß man ihm gewiß nicht den Vorwurf der Einseitigkeit machen kann. Unter den Sängern von auswärts hatte Felix von Kraus kolossalen Erfolg, der von seiner Frau Kraus-Osborne als Liedersängerin beinahe noch übertroffen wurde. Brahms' Lied „Der Schmied“ entfesselte einen hier noch kaum gehörten Beifallssturm. Und über den Vortrag des Schubertschen „Kreuzzuges“ könnte man fast eine Broschüre schreiben. Ein herrliches Künstlerpaar! Felix Senius gefiel mit Recht, besonders in den lyrischen Partien seines schönen Tenors, Frau Plaichinger wirkte durch vornehme Kunst. Doch paßt die von ihr allerdings für die absagende Frau Lilli Lehmann übernommene „Ah Perfido“-Arie kaum mehr für ein Musikfest. Dafür sang sie eine um so interessantere Gluckſche Arie aus der Iphigenie auf Aulis. Im Messias sang Kraus die Baßpartie vollendet. Frau Geyer-Dierichs interpretierte die Sopranpartie gut. Von einheimischen Gesangskräften zeichneten sich unsere Koloratursängerin Frau Bopp-Glaser und Herr Weil (Bariton) aus. — Man sieht, es war ein etwas buntes Programm, was uns vorgesetzt wurde, und zwar eines, das außer dem Händelschen Oratorium — die sind auf Chormassen angewiesen — und der ebenfalls auf Massenwirkungen berechneten Straußischen Chorballade kein Werk enthielt, das nicht auch sonst in derselben Weise aufgeführt werden könnte. Und tatsächlich nur eine Novität: Der Taillefer! Das in kolossalen Dimensionen gehaltene, dabei auf volkstümlicher Grundlage sich einheitlich aufbauende, von echtem Straußschen Schwung beseelte Werk hatte auch hier starken Erfolg, wenn sich auch jene Wirkung nicht recht einstellen wollte, wie nach den Berichten in allen Städten, wo immer das Rolandslied erklang. Das lag meiner Ueberzeugung nach nicht so sehr an der weniger detaillierten Ausarbeitung im einzelnen, wie an dem zu langsamen Haupttempo. Und wenn man bei einer Musik wie die zur Schlacht der Normannen gegen Engelland überhaupt zum Besinnen kommt, dann ist, ähnlich wie bei einem langsam sich abspielenden Feuerwerk, der Witz vorbei. Trotzdem war die Leistung, zumal in Anbetracht der kurz bemessenen Zeit fürs Studium sehr anerkennenswert.

O. K.



Berlin. Zu den hervorragendsten Ereignissen der verflossenen Saison gehörten die beiden unter persönlicher Leitung von Edvard Grieg gegebenen Konzerte, deren zweites leider nur eine Wiederholung der im ersten zum Vortrag gelangten Werke des norwegischen Meisters brachte. Das Verzeichnis seiner Kompositionen ist so lang, daß daraus sich leicht eine passende Auswahl für mindestens zwei verschiedene Programme hätte treffen lassen. Das hier gebotene Bild von Griegs umfangreichem Schaffen war daher recht unvollkommen, obgleich es auch in seiner Knappheit einen vollgültigen Beweis für eigenartige, meisterliche Behandlung des jeweilig gewählten Stoffes erbrachte. In allen Werken Griegs fällt sofort ein ganz eigentümliches, melodisch und harmonisch fremdartiges Element auf, das gemeinhin für „echt norwegisch“ gilt, aber doch wohl „echt Griegisch“ ist. Denn Grieg stellt sich uns als der erste Repräsentant der nordischen Musik dar, seine Kompositionen sind wohl fast die einzigen, die von Norwegen aus die Welt erobert haben. Für den Nicht-Norweger verschmelzen deshalb die Begriffe „Norwegisch“ und „Griegisch“ leicht zu einem einzigen Begriffe, und so gelangte Grieg leider fälschlich in den Ruf, hauptsächlich mit heimatlichen Originalmotiven zu arbeiten. Das ist ein Irrtum. Grieg benützte nur äußerst selten Originalmotive, meistens schuf er eigene, von denen allerdings eine beträchtliche Anzahl im Charakter der zum großen Teile aus Tanzrhythmen bestehenden Nationalmusik gehalten ist. Wenn man von einer Beeinflussung Griegs überhaupt reden will, so kann man nur sagen, daß auch er sich dem mächtigen Einfluß, welchen R. Wagner auf die gesamte Tonkunst ausübte, nicht völlig hat entziehen können. Am auffallendsten gibt sich seine Verehrung für Wagner in dem Melodrama „Bergliot“ kund, das infolgedessen, trotz der sich mit dem Inhalt des Gedichtes durchgehends deckenden Musik, nicht zu Griegs originellsten Schöpfungen gezählt werden kann. Rosa Bertens verlieh durch ihre vollendete Vortragskunst der Dichtung bedeutend mehr Wert, als sie an sich besitzt, und da auch die Musik allein äußerst wirksame Stellen, besonders ein imposantes Finale besitzt, war der Erfolg außerordentlich groß. Das herrliche Klavierkonzert wurde von Halfdan Cleve so entsetzlich ausdruckslos und trocken gespielt, wie ich es nie zuvor hörte. Ellen Gulbranson, die glückliche Besitzerin eines schönen, vollen und weichen Mezzosoprans, konnte als Liedersängerin nicht befriedigen, besonders da auch ihre Intonation sehr viel zu wünschen übrig ließ. Während die Gesang- und Klaviervorträge also nicht hervorragend waren, konnte der Dirigent Edvard Grieg einen Triumph feiern. Ohne überflüssige Bewegungen leitet er das Orchester in überaus deutlicher, nicht mißzuverstehender Weise. Aus der Musik zu „Sigurd Jorsalfar“ gelangten drei schöne, reizvolle Stücke in sehr plastischer Auffassung zu recht effektvoller Aufführung. Die nirgends überladene Instrumentation ist immer natürlich und verhältnismäßig einfach gehalten. Daß der liebenswürdige Meister sich die Sympathien des Berliner Publikums, dem er nach etwa zwanzigjähriger Abwesenheit gegenübertrat, sofort in höchstem Grade errang, und daß er enthusiastisch gefeiert wurde, brauche ich nicht noch besonders zu betonen. — Das Philharmonische Orchester beging (wie schon kurz gemeldet, Red.) das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens durch zwei große Konzerte, eines in der Singakademie unter Leitung von G. Schumann, das andere in der Philharmonie unter Nikisch. Wer sich über die ruhmreiche Geschichte des ersten Berliner Konzertorchesters näheren Aufschluß verschaffen will, lese die „Chronik des Berliner Philh. Orch.“ von Professor Dr. W. Altmann (Verlag Schuster & Löffler). Der Hauptvorzug der Institution besteht zweifellos in seiner unübertrefflichen Anpassungsfähigkeit an die verschiedensten Eigenarten der zahlreichen Dirigenten, die in der Philharmonie, der Singakademie und dem Beethoven-Saal den Stab schwingen. Daß bei der anerkannten Vorzüglichkeit des Orchestermaterials und seiner unvergleichlichen Routine dennoch Entgleisungen nicht ausgeschlossen sind, liegt erstens daran, daß infolge der übergroßen Arbeitsleistung geistige und körperliche Erschlaffung zuweilen ihren Tribut fordern, zweitens an der Unerfahrenheit und Unzuverlässigkeit mancher Dirigenten. Mit einem guten Orchester schmeißt man manchmal leichter um, als mit einem schlechten oder mittelmäßigen, das, ohne sich um Dirigenten-Absonderlichkeiten oder Irrtümer zu kümmern, sorglos und mechanisch im Takt bleibt! Glänzend bewährte sich das Orchester wiederum in den Nikisch-Konzerten, wie auch in der zum Besten seines Pensionsfonds gleichfalls unter Nikisch stattgefundenen, leider zu lang ausgesponnenen Aufführung. Bei dieser Gelegenheit gab es als Novität „Stimmungsfragmente“ zu Hauptmanns „Versunkene Glocke“ von Wladimir Metzl. Die nicht einen einzigen eigenen Gedanken enthaltende, daher absolut wertlose Komposition dauert etwa 40 Minuten; nachrühmen kann man dem Werke sehr klare Disposition, schöne Klangeffekte, dabei artet sie nie in Lärm aus und ist in keiner Hinsicht überladen. — Die unter Leitung von Eduard Levy stehende „Musikalische Gesellschaft“ lenkte die Aufmerksamkeit auf sich durch eine gut gelungene, leider nur mit Klavierbegleitung ausgeführte Wiedergabe des für Berlin fremden Requiems op. 148 in Des dur von Robert Schumann. Das melodiöse, aber etwas oberflächliche Werk konnte nicht mehr als Interesse erregen. — Ohne nachhaltige Eindrücke ging ein Konzert vorüber, in dem sich Pietro Mascagni als Beethoven-Dirigent (V. Symphonie) vorstellte. — Erwähnenswerte Komponisten-Abende bildeten ein aus Werken des russischen Tonsetzers Glière zusammengesetztes Programm, Kammermusik, Lieder und Klaviersoli enthaltend, wie ein dem Andenken L. Thuilles gewidmetes. — Das Virtuosentum machte sich, wie gewöhnlich, sehr breit. Wie immer konnte man auch allererste Kräfte mit Freuden wieder begrüßen, mit anderen wegen des völlig zwecklos, nur um sich einmal in Berlin hören zu lassen, geradezu zum Fenster hinausgeworfenen Geldes Mitleid haben. Zu den glänzendsten Pianisten-Erscheinungen gehörten neben d'Albert der universelle Alfred Reisenauer und Teresa Carreño, denen sich W. Sapellnikoff, Lamond, da Motta beinahe anreihen können. Von jugendlichen Künstlern fielen wiederum Paul Goldschmidt und Louis Edger auf. Günther Freudenberg bewältigte an einem Abend ein geradezu riesenhaftes Programm, das u. a. die der größten Verbreitung würdige Phantasie-Sonate in c moll, op. 68 von E. E. Taubert enthielt. Das bedeutende Werk verlangt einen bedeutenden Interpreten. Die noch sehr jugendliche Myrtle Elvyn hat sich schon eine sehr respektable Fingerfertigkeit angeeignet, muß aber, wie die gleichfalls sehr junge, technisch einfach vollendet ausgebildete Tina Lerner noch lange geistig und seelisch Musik treiben, bevor sie wirklichen Erfolg erringen kann. Als äußerst geschmackvolle Chopin-Spielerin ist Jadwiga Cukier zu nennen. Einen trefflichen Eindruck hinterließ der für hier fremde Tenorist Paul Schmedes, dessen Liedervorträge sich durch große Intelligenz auszeichneten. Die Sopranistin Antonia Dolores hat im Liedvortrag etwas Bestechendes, bringt es aber infolge technischer Unvollkommenheiten nicht zu vollgültiger Wirkung, während die Altistin Paula Weinbaum z. B. mit Schuberts „Allmacht“ stimmlich und künstlerisch eine Meisterleistung bot. Aehnliches läßt sich von der Altistin Pauline Miller-Chapman berichten, deren herrliches Material vorzüglich geschult ist. Der belgische Cellist Marix Loevensohn debütierte hier mit viel Glück. Seine subjektive Auffassung verlieh altbekannten Kompositionen neuen Reiz. Sein Ton ist kernig, oft zu robust, häufig sehr zart, die Technik leider nicht absolut sicher. Das interessanteste in seinem Konzert war der die Begleitungen leitende Eugène Ysaye, dessen ganz eminente Dirigier-Befähigung noch nicht genügend gewürdigt wird. Ueber

Tempi 2c. läßt sich streiten, aber das Orchester versteht Ysaye zu behandeln, er macht es sich völlig untertan und hält es mit eiserner Faust. -- In der kommenden Saison wird durch die Eröffnung des Blüthner-Saales und des Klindworth-Scharwenka-Saales die Anzahl der Konzerte noch eine Steigerung erfahren. Arthur Laser.

Mainz. Unser Stadttheater hat unter der tatkräftigen Leitung des Direktors Max Behrend schöne Resultate zu verzeichnen gehabt. Neben der „Salome", mit der sich Frl. Malwine Kann aufs vorteilhafteste einführte, wurden an Neuheiten für Mainz Puccinis „Bohème", Morvarens „Liebesgeige" und „Frieden" von Bruno Heydrich geboten. — Besonderes Interesse boten die Gastspiele von Frau Adrienne v. Kraus-Osborne und der Signorina Prevosti, beide als Carmen, sowie eine vollständige Ringaufführung unter Hofrat Steinbachs Leitung; außerdem sei noch eine vollständige Faust-Aufführung an drei Abenden mit der Lassenschen Musik als treffliche Darbietung hervorgehoben. Unter den Kräften unserer Oper, von denen leider die meisten Mainz verlassen, seien die Herren Brozél, Max Sturh, Fritz Klarmüller, G. Warbeck, Rolf Rueff, Jan Hemsing, Wilhelm Rabot; von den Damen Frau Materna, Valentine Sarta, Marcella Kraft, Adele Jung und Gertrud Careni hervorgehoben. — Die Leitung der Oper lag in den Händen der Kapellmeister Hofrat Steinbach, Groskopf und Klausner, als Regisseur bewährte sich Herr Heding Revan. — Im Vordergrund des Mainzer Konzertlebens stehen die trefflichen Aufführungen der Mainzer Liedertafel und Damengesangvereins unter der tüchtigen Führung von Professor Fritz Volbach, deren Streben es ist, unter Mitwirkung nur vorzüglicher Kräfte die klassischen Meisterwerke weiteren Kreisen, insbesondere aber auch den niederen Volksschichten zugänglich zu machen. So wurden von diesem tatkräftigen Verein außer der Beethovenschen „Missa solemnis" an drei Abenden hintereinander Händels Saul (zu einheitlichen Preisen von 40 Pf.) als Volkskonzerte vor ausverkauftem Hause aufgeführt. Von neueren Werken brachte die Liedertafel Sgambatis „Messa da Requiem", welches Werk verdienten enthusiastischen Beifall fand. In sämtlichen Liedertafelkonzerten zeichnete sich Prof. W. Franke als Meister an der Orgel aus. Aus den Symphoniekonzerten des städtischen Orchesters unter der bewährten Leitung Hofrat Steinbachs heben wir die D dur-Symphonie von Brahms und die VII. Symphonie (E dur) von Bruckner als besonders interessante Darbietungen hervor. Als Solisten der letzten Symphoniekonzerte waren gewonnen worden: Alfred Reisenauer, der sich mit Beethovens Es dur-Konzert stürmische Ovationen errang, Professor Friedrich Grützmacher-Köln (Cellokonzert h moll von Dvořák), Marcella Pregi (Lieder von Hugo Wolf) und der Wagner-Sänger Alois Hadwiger. — Von den übrigen Solisten-Konzerten wäre noch das der Frau Karoline Doepper-Fischer und das der Frau Hedwig Materna mit der Pianistin Frau Adele Ries von Trzaska zu erwähnen. Eugen Eschwege.

* * *

Petersburg. Die Tage, an denen Nikisch dirigierte, sind die ereignisreichsten der Musiksaison gewesen. Das Orchester des Marientheaters stand dem Berliner Dirigenten aus ganz unerklärlichen Ursachen leider nicht zur Verfügung. Er mußte ein anderes nehmen. Die Celli und auch die Blasinstrumente waren nicht auf der Höhe, aber die Kunst des großen Kapellmeisters gelangte dennoch zu ihrer vollen Geltung. Wie immer waren die Billetts vergriffen, sobald das erste Konzert nur angezeigt wurde, obgleich die Musiksaison beendet und das vornehme Publikum schon auf dem Lande ist. Der Name Nikisch übt hier aber eine elektrisierende Wirkung aus, und die Musikfreunde sind davon überzeugt, daß seit den Tagen von Hans von Bülow kein Dirigent eine solche Vollkommenheit erreicht hat. Gerade mit einem mittelmäßigen Orchester hat Nikisch erst recht Gelegenheit gehabt, zu zeigen, was er aus einer Orchestermasse herauszuholen imstande ist. Er wirkte tatsächlich wie ein Zauberer, und viele Kompositionen sind in ihrer Schönheit erst durch ihn erweckt worden. Bei Tschaikowskys V. Symphonie z. B. fragten einzelne im Auditorium: „Ist denn das die Fünfte, sie ist ja nicht zum Wiedererkennen!" Zwei springende Punkte sind in der genialen Veranlagung von Nikisch glücklich vereint: Er besitzt die Gabe der hochkünstlerischen Interpretation und zugleich die technische Möglichkeit, all seine großen Absichten auszuführen, daher ist er ein Meister im vollen Sinne des Wortes, und kein bloßer Virtuose. Zu dieser Ueberzeugung wird man geführt durch all seine Darbietungen, ob er den „Don Juan" von Strauß, „Fausts Verdammung" von Berlioz leitet oder das dionysische Feuer in Beethovens VII. Symphonie sprühen läßt. Der Saal des Konservatoriums war kaum groß genug für die große Zahl der Verehrer des deutschen Kapellmeisters. Am Schlusse des III. und letzten Konzertes war das Publikum wie trunken vor Begeisterung. Die Damen warfen dem Dirigenten, der vom Beifall geradezu umtost und umbraust wurde, Blumen zu. Die Nikisch-Tage waren Festtage für die mit Bewußtsein Musikgenießenden. — Als sympathische neue Institution ist „Die musikalische Ausstellung" zu nennen. Ihre Gründung ist der Sängerin M. A. Deischa-Sionitzka zu danken, sie will damit den jungen noch unbekannten Talenten die Gelegenheit bieten, ihre Werke „auszustellen" oder vielmehr zu Gehör zu bringen. Die erste Matinee der Ausstellung hatte auf ihrem Programm eine Reihe hübscher Lieder und Arien, die von bewährten Künstlern, wie Andrejew, Swjagina und der obengenannten Sängerin vorgetragen wurden, ferner Klavierpiecen von Pachulsky, Pommeranzew u. a. m. Mit schönem Erfolg ließ sich hier jüngst die erste Flötistin, Wera Geben, hören. Sie verrät viel musikalisches Verständnis und beherrscht mit Geschick ihr Instrument, das im Solo heute so selten zur Anwendung gelangt. —ny.



Das Bach-Denkmal in Eisenach von Adolf Donndorf.
Mit Genehmigung der „Neuen Photogr. Gesellschaft" in Steglitz-Berlin. (Text siehe S. 399.)

Brüssel. Nach Schluß der hiesigen musikalischen Saison hat die Direktion des Monnaie-Theaters zwei außerordentliche deutsche Tristan-Aufführungen und ein symphonisches Konzert unter Felix Mottls Leitung veranstaltet. Vor ausverkauftem Hause und mit dem höchsten Beifall belohnt, fanden die drei Vorstellungen statt. Die Tristan-Bühnenbesetzung war folgende: Tristan: Burrian — Isolde: M. Wittich — Brangäne: Preuse-Matzenauer — Kurvenal: Bauberger — Marke: P. Bender — die übrigen Partien gaben hiesige Kräfte. Die deutschen Künstler, und besonders Marie Wittich, machten durch ihre tief-empfundene Leistung einen großen Eindruck und ihre strenge musikalische Schulung erweckte allgemeine Bewunderung. Das Orchester, von dem „besten Tristan-Leiter" (wie man in Bayreuth Mottl nennt) dirigiert, bot eine musterhafte Leistung. Alle Künstler, samt Kapellmeister, wurden am Ende des Dramas enthusiastisch mehrmals hervorgerufen. — Im Konzert hörten wir die Euryanthe-Ouvertüre (Weber), Beethovens F dur-Symphonie, deren Tempi Mottl in originaler und schöner Weise nimmt, was hier manchem befremdend schien, dann aus Parsifal: Vorspiel, Karfreitag und Chöre des ersten Aufzuges. Alles wurde in vollendeter, edelster Art wiedergegeben. Nach dem Konzert wurden dem Kapellmeister, der hier allgemeine Verehrung, Bewunderung und Sympathie genießt, reiche Huldigungen dargebracht. — Salome ist 16mal, immer vor vollbesetztem Hause und unter wachsendem Beifall, gegeben worden. M. de Rüdder.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Die Königl. Oper in **Berlin** wird im nächsten Winter die Opern „Herodias“ und „Therese“ von Massenet zur Aufführung bringen. Das jüngste Werk des Komponisten wird gegenwärtig von Dr. Otto Neitzel ins Deutsche übertragen.

— Die **Wiener Hofoper** hat Schillings' „Pfeifertag“ zur Aufführung angenommen.

— Die Direktion des Stadttheaters in **Bremen** hat vom 2. bis 15. Mai einen Richard Wagner-Zyklus gegeben. Das Theater war — bei herabgesetzten Preisen — alle Abend bis auf den letzten Platz besucht. So nahm die diesjährige Saison einen ehrenvollen, künstlerisch bedeutsamen Abschluß. J. B.

— **Ferruccio Busoni** hat zwei Bühnenwerke vollendet, von denen das eine ein Mysterium ist und den Titel „Der mächtige Zauberer“ führt; das andere ist heiterer Natur und heißt „Die Brautnacht“.

— In der Pariser Großen Oper ist das neue Werk **Fernand le Bornes** „La Catalane“ aufgeführt worden. Ein Unikum ist der erste Akt, in dem nur eine einzige Gestalt auf der Bühne erscheint.

— Die neue Oper von **Charpentier**, „La Vie du Poète“, soll in der nächsten Saison in dem Pariser Théâtre Lyrique International die Uraufführung erleben.

— Man schreibt uns: In Nr. 16 Seite 353 der „Neuen Musik-Zeitung“ wird die Uraufführung des Einakters „La legende du point d'argenteur“ angezeigt. In dem Titel der Oper ist eine Ungenauigkeit. Der Stoff behandelt die Legende, wie Engel der armen Arbeiterin das Geheimnis der Spitzenklöppelei anvertrauen; es handelt sich um die sehr berühmten Spitzen von Argentan, einer Bezirkshauptstadt des Departements Orne in Frankreich. Der Titel der Oper lautet richtig: „La legende du point d'Argentan“, hat also mit argenteur nichts zu tun.

— **Franz Liszts** „Heilige Elisabeth“ hat in szenischer Darstellung nun auch an den russischen Bühnen Eingang gefunden. In Riga ist das Werk für die nächste Saison auf den Spielplan gesetzt.

— Das 84. **Niederrheinische Musikfest** findet im Opernhause (Neues Stadttheater) zu **Köln** am 29., 30. Juni und 1. Juli unter Leitung des städtischen Kapellmeisters, Generalmusikdirektor **Fritz Steinbach** statt. Das Programm lautet: **Erster Tag.** Johann Sebastian Bach: Brandenburger Konzert G dur Nr. 3 für 3 Violinen, 3 Bratschen, 3 Celli und Kontrabaß (Besetzung: 42 Violinen, 24 Bratschen, 18 Celli, 12 Kontrabässe). — Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort“, für Alt, Tenor und Baß, mit Schlußchoral. — Motette für achtstimmigen a cappella-Chor „Singet dem Herrn“ (Psalm Nr. 149). L. van Beethoven: Ouvertüre zu Leonore Nr. 3. — Terzett Empj tremate, für Sopran, Tenor und Baß, mit Orchester. Neunte Symphonie. **Zweiter Tag.** Johannes Brahms: Variationen über ein Thema von Haydn für Orchester. — Rhapsodie für Altsolo mit Männerchor und Orchester. — Erstes Klavierkonzert d moll (Frederic Lamond). — Liedervorträge (Professor Messchaert). — Fest- und Gedenksprüche für achtstimmigen Chor a cappella. — Erste Symphonie, c moll. **Dritter Tag.** C. M. v. Weber: Ouvertüre zu „Oberon“. G. Mahler: Gesänge mit Orchester (Professor Messchaert). P. Tschaikowsky: Violinkonzert (Mischa Elman). Arie (Amy Castles). Richard Strauß: „Don Juan“, symphonische Dichtung. R. Wagner: Parsifal: a) Vorspiel; b) Szene der Blumenmädchen; c) Taufe, Karfreitagszauber und Schlußszene des 3. Aktes. (Parsifal: Hofopernsänger Jadlowker.) Vorspiel zu „Die Meistersinger“. Die Generalproben im Opernhaus sind am 28. Juni abends, 30. Juni und 1. Juli vormittags.

— Man schreibt uns aus **Baden-Baden**: Zum Besten der Hilfskasse des städtischen Orchesters ist hier erstmals ein Werk von Gustav Mahler, und zwar dessen 3. Symphonie mit vokalen Zutaten aufgeführt worden. Das auf 90 Mann verstärkte Orchester leistete im Hinblick auf die wenigen Proben Bewundernswertes. Kapellmeister Paul Hein hatte das sechssätzige Werk mit heißem Bemühen einstudiert, so daß alles „klappte“, aber es fehlte der „Geist, der alles lebendig macht“, die persönliche Note. Die Aufnahme von seiten des nicht besonders zahlreich erschienenen Publikums war geteilt. In Baden-Baden, wo R. Pohl seinerzeit beharrlich einem Brahms den Weg versperrte, wird Mahler noch lange nicht goutiert werden. -ee-

— Das neue Oratorium „Gottes Kinder“ von **Wilhelm Platz** (Stuttgart), das in Erfurt seine Uraufführung unter Musikdirektor Karl Zuschneid erlebt hat, wird im Verlag von Albert Auer in Stuttgart erscheinen.

— In Baden-Baden ist unter Leitung des Komponisten eine neue Symphonie in h moll von **Julius Weismann** aufgeführt worden.

— In einem Konzert des Weimarer Konservatoriums sind unter Leitung von Professor Degner Variationen und Fuge über ein eigenes Thema für Orgel, Streichorchester, zwei Trompeten, Pauken (Manuskript) von **Herm. Graebener** aufgeführt worden.

— Der Richard Wagner-Verein in **Darmstadt** hat einen Cornelius-Abend veranstaltet; zwölf Lieder wurden gesungen, darunter drei aus dem Nachlaß (Manuskript). Musikdirektor Walther Josephson aus Duisburg hielt einen Vortrag: Peter Cornelius als Komponist und Dichter.

— In Salzburg ist eine symphonische Dichtung „Mozart“ von **August Brunetti-Pisano** aufgeführt worden.

— **Max Regers** zum Herbst im Druck erscheinende Komposition wird die Ziffer op. 100 tragen. Es sind Variationen und Fuge über ein Thema von Johann Adam Hiller. Auch ein Violinkonzert, Kammermusikwerke und Kompositionen für Chor und Orchester sowie neue Lieder, darunter ein weiteres Heft des Zyklus „Schlichte Weisen“, gehen ihrer Vollendung entgegen. Reger wird, wie das „Berliner Tagblatt“ aus Leipzig meldet, um sich möglichst ungestört seiner kompositorischen Tätigkeit hingeben zu können, im nächsten Winter nur in zwölf Konzerten pianistisch oder als Dirigent mitwirken.

— Ein neues **Trio** hat sich in Berlin gebildet, und wird in der kommenden Saison dort mehrere Konzerte geben. Die neue Vereinigung setzt sich aus den Herren Ossip Schnirlin, Severin Eisenberger und Fritz Becker zusammen.



Philipp Wolfrum: Joh. Seb. Bach. Wir haben schon öfter Gelegenheit gehabt, in Besprechungen sowohl wie auch in der Reproduktion von Bildern auf die interessante „Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen“ empfehlend hinzuweisen, die bei **Marquardt & Co.** (Berlin W. 50) erscheint und „Die Musik“, „Die Literatur“, „Die Kultur“ umfaßt. Herausgeber der „Musik“ ist Richard Strauß, der Literatur Georg Brandes, der Kultur Cornelius Gurlitt, Namen, die allein für die Güte der Sammlung bürgen. Außerdem finden wir als Mitarbeiter ebenfalls hervorragende Schriftsteller, Musiker, Künstler. Monographien sind nun naturgemäß nicht den Werken beizuzählen, die eine halbwegs erschöpfende Darstellung einer künstlerischen Persönlichkeit nach jeder Richtung oder eine detaillierte Würdigung ihrer Werke zum Ziele haben. Hier handelt es sich um die Kunst, aus der Fülle des Materials die scharf umrissene Skizze herzustellen, mit charakteristischen Strichen das Wichtige und Entscheidende aus dem Leben eines Künstlers, seiner Individualität, seines Schaffens zu geben und in einem übersichtlichen, deutlichen, einprägsamen Bilde zusammenzufassen. Es ist ohne weiteres klar, daß gute Einzeldarstellungen nur von Leuten verfaßt werden können, die das Material gründlich beherrschen und mit ihrem Stoff völlig vertraut sind. Und von diesem Gesichtspunkt aus können wir der Wolfrumschen Darstellung des Lebens und Wirkens Bachs alles Lob spenden. Der Name Wolfrum ist ja auch tatsächlich mit dem Bachs aufs engste verknüpft, und wenn wir auf diese Gewähr hin seine Monographie über den großen Thomas-Kantor in die Hand nehmen, werden wir nicht enttäuscht. Bei aller Knappheit eine ausgezeichnete Darstellung des Hauptsächlichen, so daß wir das Buch allen Freunden Bachs, die an Stelle von ausführlichen Werken zunächst eine allgemeine Einführung, ein übersichtliches Gesamtbild dieses phänomenalen Musikgenies wünschen, aufrichtig empfehlen können. Immerhin war der Stoff doch so umfangreich, daß die üblichen Bände der Sammlung nicht ausreichten und ein Doppelband hergestellt werden mußte. Außerdem kündigt Wolfrum einen weiteren Band an, der auch eine kritische Würdigung der Vokalkompositionen Bachs, die im vorliegenden noch fehlt, enthalten soll. Jeder Band ist modern vornehm ausgestattet und enthält Kunstbeilagen, Vollbilder, Faksimiles usw. Der Einzelband kostet kartoniert 1.50 Mk., in Leder gebunden 3 Mk. Die Bibliothek illustrierter Einzeldarstellungen macht viel Freude.

Haußmanns Bach-Porträt. Zu dem einzigen als echt **verbürgten** Bildnisse Joh. Seb. Bachs bemerkt der Radierer und Maler **E. Klotz**: „Alle Originalgemälde, die verbürgt die Züge J. S. Bachs, „des größten Orgelspielers Deutschlands und größten Meisters aller Kirchenmusik“, einst darstellten, sind zerstört. Knabenhände durften danach werfen, und Restauratorenfinger durften das Weitere tun. In neuester Zeit noch — 1894 — wurde durch eben solche Restaurierungen das 1735 von **Elias Gottlieb Haußmann** nach dem Leben geschaffene, einst berühmte Bach-Porträt der Leipziger Thomasschule verdorben, als Bildnis absolut vernichtet. W. His, Leiter der 1894/95 im Auftrage des Rates der Stadt Leipzig ausgeführten Leipziger Bach-Forschung, beklagte ferner, daß **keine** guten Nachbildungen nach diesem Gemälde Haußmanns vorhanden wären aus der Zeit, als es noch unverdorben. ein Kunstwerk war und echt die Züge des großen Mannes zeigte. Ein solches, das einzige verbürgte und künstlerische Bildnis Bachs kennen zu lernen, ist mir geglückt. Sofort wurde der dokumentarische Bildniswert dieses einzigen Werkchens erkannt; eines kleinen mit künstlerischem Feingefühl geschaffenen Kupferstichs von Bollinger, und aus dem Jahre 1802! Demnach zu der Zeit gestochen, als das Thomasschul-Bild noch berühmt und unversehrt war. Dieser, nur kleine, wenig wirksame Stich wurde von mir einer rein künstlerischen Revision unterzogen; so daß die Bildniszüge absolut treu erhalten blieben und doch ein Ganzes neu erstand, das das an sich individualistisch-echteste Bildnis J. S. Bachs noch mit den Qualitäten versah, die es als Kunstblatt zu wirken geeignet machen.“ — Wir haben mit freundlicher Bewilligung des Verlegers, Herrn **Paul de Witt** in Leipzig, eine verkleinerte Reproduktion des Bachschen Bildnisses auf Seite 387 der heutigen

Nummer beigegeben. Es als Kunstbeilage zu bringen, konnte der Verleger aus begreiflichen Gründen nicht gestatten. Allen, die zu den Verehrern Meister Johann Sebastian Bachs gehören, sei das im obengenannten Verlage erschienene Kunstblatt warm empfohlen. Das Format der sehr guten Photographie ist der Bildfläche nach 25×21 cm. Die Photographien sind haltbar aufgezogen auf Gewebe und auf getöntes Büttenpapier (Format 37×29 cm), fertig zur Einrahmung, gelegt. Zu beziehen direkt vom Verlag oder durch die Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zum Preise von 5 Mk. Beim direkten Bezuge vom Verleger 30 Pf. mehr.

Ein Fest- und Programmbuch hat die „Neue Bach-Gesellschaft" zur Einweihung von Johann Sebastian Bachs Geburtshaus herausgegeben, das eine ausgezeichnete Uebersicht über alles Hierhergehörige enthält. Besonders zu begrüßen ist darin der Ueberblick über die Gesamtausgaben der Werke Bachs nach der kritischen Ausgabe der Bach-Gesellschaft (46 Jahrgänge), sowie die Veröffentlichungen der Neuen Bach-Gesellschaft in 7 Vereinsjahren. Wertvoll sind ferner die Einführungen in die in Eisenach aufgeführten Werke von D. Georg Rietschel (Der Gottesdienst des dritten Bach-Festes) und von Dr. Alfred Heuß (Vorbemerkungen zu den Festkonzerten). Das Festbuch enthält eine Abbildung von Seffners Bach-Büste (Halb-Profil) und von Bachs Geburtshaus, das wir in einer Reproduktion mit freundlicher Genehmigung des Verlages Breitkopf & Härtel (Leipzig) auf Seite 393 unserer heutigen Nummer bringen. Der Name der Künstlerin, die das schöne Blatt gezeichnet hat, ist Lina Burger, die Gattin des Bibliothekars des Börsenvereins der deutschen Buchhändler zu Leipzig, Konrad Burger.

Eine Broschüre hat, wie zum Bach-Fest 1905, auch diesmal die Hofbuchdruckerei Eisenach H. Kahle herausgegeben, die eine ausführliche Beschreibung des dritten deutschen Bach-Festes und der Einweihung des Bach-Hauses und Bach-Museums, die Festpredigt beim Gottesdienst von Geh. Kirchenrat Prof. D. Rietschel, sowie die Besprechungen der drei Konzerte enthält. Preis 50 Pf.

Bilder zum dritten Bach-Fest hat auch der Verlag der „Neuen Photogr. Gesellschaft A.-G." Steglitz-Berlin herausgegeben. Zunächst eine ganz prächtige Photographie des Eisenacher Bach-Denkmals von Donndorf, das wir mit freundlicher Bewilligung des Verlags auf Seite 397 in verkleinerter Reproduktion bringen. Dann ein ebenfalls vortreffliches deutliches Blatt von Bachs Geburtshaus (25×19 cm groß), an dessen Haustür unter der Gedenktafel noch das Schild „Armenpfleger" prangt. Die Bilder gehören der bekannten Sammlung Landschafts- und Städtebilder der „Neuen Photogr. Gesellschaft" an. Aus der Porträt-Sammlung sei dann noch eine charakteristisch ausgeführte Photographie des Meisters erwähnt, auf grauem Karton in Kabinettgröße, 20 Pf.



Kunst und Künstler.

— Mahlers Rücktritt. Seit Monaten schon schwirrte das Gerücht, daß es mit der Direktion Gustav Mahler zu Ende gehe. Nun sind in der letzten Zeit entscheidende Schritte getan worden — und die Nervösen unter den Künstlern und Kunstfreunden werden wohl aufatmen, daß nunmehr doch die Ungewißheit, ob nun so oder so, mal beendigt werden wird. Verschiedene persönliche Mißstimmungen sollen — so heißt es auch in diesem Fall, wie in fast allen ähnlichen Fällen — den Ausschlag gegeben haben. Endlich sah sich Mahler gezwungen, seinerseits mit einem aktiven Rücktrittsgesuche vorzugehen, das aber, wie es hieß, nicht angenommen wurde. Er beharrte auf seinem „Verlangen", und trotz einer geschickt von seinen Freunden inszenierten Rettung, der Ueberreichung einer von zahlreichen „bedeutenden" Persönlichkeiten unterschriebenen „Adresse", beharrte er. Jetzt heißt es, sein schriftliches Demissionsgesuch sei genehmigt worden. Der Neben- und Mitgerüchte gab und gibt es gar zu viel — manche munkeln, der Chef des Ausstattungswesens, Professor Roller, sei an allem schuld und müsse daher auch gehen. Wer kann aber den Irrgängen eines Hoftheaters zielsicher folgen? Uns bleibt nur zweierlei festzustellen. Erstens: Mahler hat als Künstler sich wirklich glänzend seinerzeit — vor einem Jahrzehnt — an unserer Oper eingeführt. Seine ersten Reformen, sein radikales Vorgehen gegen alle Schlamperei, jeglichen Personenkultus, sein wahrhaft ideales, begeistertes Eintreten für das Recht der Kunst haben ihn damals zum Helden gemacht, dem alle Künstlerherzen zujubelten. Was nachher kam, was Mahler als k. u. k. Direktor alles tat — das war nicht alles lobenswert. Vieles vom alten Schlendrian ist, nur in einer neuen Form, wiedergekommen. Ein Künstler mit seinem naturnotwendigen Stimmungswechsel und ein Hoftheaterdirektor — es würde zu viel dazu gehören, die zwei Extreme sich nutzbringend berühren zu lassen. Möge Mahler scheiden — er scheidet ehrenvoll, und seine Verdienste wird man nicht schmälern können. Aber der Dirigent und der schaffende Künstler wird uns hoffentlich den Direktor der letzten Jahre vergessen lassen. Ueber Mahlers Nachfolger, falls seine Demission endgültig angenommen wird, läßt sich heute natürlich noch gar nichts Sicheres sagen. Man nennt Mottl (Mottl ist von den Philharmonikern mit 86 Stimmen zum Dirigenten gewählt worden, Mahler erhielt 3), Schuch, Raoul Mader, den Direktor der Oper in Budapest. Aber wer weiß, wen uns das launische Schicksal endlich wahrhaft beschert? Möge der neue Mann Mahlers gute Eigenschaften besitzen — das ist beinahe wichtiger, als daß ihm dessen schlechte mangeln sollten! E. v. K.

— Der Münchner Hoftheaterprozeß hat, wie schon gemeldet, mit einem Vergleich geschlossen, dessen Wortlaut alle gegen den Intendanten Freiherrn v. Speidel, den Generalmusikdirektor Mottl und den Regisseur Heine erhobenen Beschuldigungen mit Bedauern zurücknimmt. Die schwer Gekränkten verzichten ihrerseits auf eine weitere Verfolgung der Angelegenheit. Wir hatten unseren Lesern eine eingehendere Betrachtung dieses mehr als unerquicklichen Falles in Aussicht gestellt, nach Einsicht aber in das nun abgeschlossen vorliegende Material halten wir das den Aufgaben der „Neuen Musik-Zeitung" für nicht entsprechend. Die ganze Anklage beruht auf allergewöhnlichstem kleinlichem Theaterklatsch, und jeder mit den Verhältnissen einigermaßen vertraute Redakteur sollte wissen, was davon zu halten ist. Die Sache ist erledigt, dem Manne aber, dem sich das größte Interesse innerhalb und außerhalb Münchens in diesem Prozeß zugewendet hatte, Felix Mottl, wurden im Theater und Konzertsaal stürmische Ovationen dargebracht. — Ein Gutes hat freilich auch diese Affäre gebracht, nämlich daß es bekannt geworden ist, wie die Münchner Hofbühne sich gegen langjährige verdienstvolle Mitglieder erkenntlich zeigt: Oberregisseur Savits erhielt — 50 Mark Ruhe- oder Gnadengehalt, allerdings im Monat, nicht etwa im Jahre!

— Musiksektion des Allgem. deutschen Lehrerinnen-Vereins. Auf der zur Pfingstzeit in Mainz stattgehabten Generalversammlung des „Allgem. deutschen Lehrerinnen-Vereins" feierte die dem Verein seit 1897 angegliederte Musiksektion unter reger Beteiligung ihr 10jähriges Jubiläum. Bei dieser festlichen Gelegenheit wurde den Gründerinnen und Oberleiterinnen des Verbandes Frl. Henkel aus Frankfurt a. M. und Frl. Hesse aus Erfurt in dankbarer Anerkennung ihrer Verdienste ein Fonds von 1000 Mark überwiesen als Grundstock zu einer Henkel-Hesse-Stiftung. Die Musiksektion des A. d. L.-V. besteht zurzeit aus 480 Ortsgruppen mit 2620 Mitgliedern. Die zielbewußten zeitgemäßen Bestrebungen des Vereins gelangten in sämtlichen Verhandlungen auf den verschiedenen Gebieten zum prägnanten Ausdruck. Das reiche Arbeitsfeld umfaßte: Einführung der Musiklehrer-Prüfung, Reform des Schulgesanges, Bildung musikwissenschaftlicher Seminare, Sichtung des instruktiven Unterrichtsmaterials für die 4 ersten Stufen, Erweiterung der Stellenvermittlung, Regelung der Honorarbedingungen und der Altersfürsorge. In den verschiedenen Gruppen sind Hilfskassen eingerichtet, die ein Kapital von zirka 60000 Mk. repräsentieren. Das den Vereinsinteressen dienende Monatsblättchen soll nach Inhalt und Umfang erweitert werden. Frau M. Wegmann aus Braunschweig sprach zu guterletzt über das Verbandsthema: „Welche Mittel stehen der Musiklehrerin zu ihrer Weiterbildung zu Gebote?" Ihre Ausführungen fanden den lebhaften Beifall der Versammlung. Der interessante klar durchdachte Vortrag soll auf Vereinskosten gedruckt und weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden. Alles in allem zeigte es sich, daß es dem verhältnismäßig jungen Verein heiliger Ernst ist um die Hebung des Musiklehrerinnenstandes in der Vertiefung seiner geistigen und Förderung seiner materiellen Interessen. C. Haaß.

— Verkauf von Originalmanuskripten. Beethovens Originalmanuskript der Sonate op. 96, von Leipzig aus zu 42500 Mk. angeboten, ist jetzt von Commendatore Leo S. Olschki in Florenz zu dem geforderten Preise angekauft worden. Wie man uns schreibt, hat der seitherige Besitzer sein möglichstes getan, das wichtige Manuskript Deutschland zu erhalten, aber leider blieben seine Bemühungen erfolglos, da die in Frage kommenden deutschen Bibliotheks- und Museums-Leitungen sich nicht zu einem sofortigen Ankauf entschließen konnten. Wenn nun auch das wertvolle Original-Manuskript nicht in Deutschland verbleibt, so ist es bei Commendatore Olschki doch in deutschen Händen, der aus diesem Grunde als geborener Deutscher und rasch entschlossener Käufer gegen einen überseeischen Kaufliebhaber den Vorzug erhalten hat. Das Manuskript umfaßt 23 Blatt Hoch-Folio und ist von Beethovens eigener Hand geschrieben. Wie erinnerlich galt es bis vor kurzem als verschollen. Commendatore Leo S. Olschki hat in einer eigens veranstalteten Soirée die Sonate von Künstlern nach dem Original spielen lassen. Wenn sich übrigens nicht bald eine deutsche Bibliothek oder Sammlung entschließt, den zum Preise von 23500 Mk. zum Verkaufe stehenden Neumen-Kodex, eine hochwichtige Musikhandschrift aus dem 10. Jahrhundert, betitelt: „Breviarium Benedictinum Completum" anzukaufen, so wird wohl auch dieses außergewöhnlich wertvolle Stück bald für Deutschland verloren sein. Aus zuverlässiger Quelle erfahren wir, daß mit Olschki in Florenz auch wegen des Ankaufes dieser Handschrift Unterhandlungen schweben, die bald zu einem greifbaren Resultate führen dürften.

— Eine neue Salome. Die „Frankf. Ztg." schreibt in einem Ueberblick der Theatersaison in Rom u. a. „Den Vogel hat das Teatro Argentina mit einem Konkurrenzwerk zu Richard Straußens „Salome" abgeschossen, das sich „Il Battista" betitelt und als „heilige Handlung" auftritt, obschon es nur ein Melodram ist. Sein Komponist ist ein Priester, Don Giocondo Fino, der sich berufen glaubt, seine

geistlichen Rivalen Perosi und P. Hartmann auszustechen. Das Libretto ist ziemlich schwach. In ihm erscheint Herodias trotz ihrer Mordlust als eine ganz honette Gattin, Herodes als idyllischer Sentimentaler, Salome als ein gutes Mädchen, das eine Hymne der Liebe singt und mit philosophischer Ergebung sich dazu versteht, Johannes' Haupt zu verlangen. Johannes selbst gibt sich als guter Deklamator. Sogar Christus tritt auf, wenn auch nur als dekorative Figur, die des Täufers Worte paraphrasiert. Der Komponist, der die Kunst des Virtuosen mit der Naivität des Scholastikers verbindet, sucht dem Libretto dadurch Leben einzuhauchen, daß er italienische Melodik mit Wagnerscher Leitmotivkunst verquickt. Seine Hauptthemen, die immer wiederkehren, sind das Lob Jesu, die Taufe, das Thema des Herodes und das Tanzmotiv der Salome. Diese Motive sind mit großem Geschick verknüpft. Die Chöre in den vier Bildern sind hieratisch, wuchtig. Im zweiten Bilde gefiel die Schilderung des Rauschens im Jordanfluß und der Morgenröte, die von einem Kinderchor begrüßt wird, im dritten das Tanzlied der Salome, im vierten die stets sich steigernden Hymnen des Täufers, der in Visionen den Triumph des Messias und seine Leiden besingt, sowie der unsichtbare Engelschor, der die Hinrichtung begleitet. Alles in allem gefiel das Werk wegen seiner Melodik und der Kunst des Darstellers des Täufers, Giuseppe Kaschmann.

— Denkmalspflege. Justus W. Lyra, dem am 30. Dez. 1882 verstorbenen Gehrdener Geistlichen und Komponisten der bekannten Lieder: „Der Mai ist gekommen", „Durch Feld und Buchenhallen", „Die bange Nacht ist nun herum", „Es leuchten so golden die Sterne", „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald", sowie der „Weihnachtskantate" nach dem Text von Matthias Claudius, soll am Fuße des Gehrdener Berges (Hannover), wo der Heimgegangene oft und gerne weilte, an schöner Stätte, die die Gemeinde Gehrden kostenlos zur Verfügung gestellt hat, von der gesamten „Deutschen Jugend" anläßlich seines 25jährigen Todestages ein Denkmal errichtet werden. Zur Aufbringung der Kosten, die sich etwa auf 15 000 Mk. belaufen werden, ist bereits eine Sammlung eröffnet, zu der Beiträge in jeder Höhe mit Dank entgegengenommen werden.

— Bei der 400. Aufführung der „Lustigen Witwe" in Wien muß es hübsch zugegangen sein. Wir entnehmen einer Schilderung der Prager „Bohemia" folgende Details: Das auf 100 Mann (!) verstärkte Orchester des Theater an der Wien spielte zunächst die seriöse Komposition von Lehár „Eine Vision". Als am Schluß der Beifall gar kein Ende nehmen wollte und der „Eiserne" schon gefallen war, brüllte die Galerie: „Vorhang auf!" Und jetzt ging der Rummel erst recht los. Lehár mußte die Geige zur Hand nehmen und zum Tanze aufspielen und dann kamen die obligaten Reden. Mizzi Günther, die Darstellerin der Hanna Glawari tritt vor, bedeckt das Gesicht mit den Händen, um anzudeuten, daß sie sich schäme und sagt: „Ich bin schrecklich aufgeregt. Ich weiß nicht, was ich Ihnen sagen soll. Ich werde lieber ein andermal sprechen." Komiker Treumann: „Bei der 500. Aufführung!" Mizzi Günther: „Das ist zu viel." Treumann: „Also bei der 5000. Aufführung!" (Stürmische Heiterkeit.) Mizzi Günther schlägt die Hände über dem Kopf zusammen und sagt dann: „Ich will mich kurz fassen und will Ihnen für Ihre große Geduld danken. Wir geben „Die lustige Witwe" zum 400. Male — und das ist von Ihnen eine schöne Leistung. Wenn das noch so weiter geht..." Treumann: „Dann — Mauer-Oehling..." Damit hat der Komiker den Nagel auf den Kopf getroffen. In Mauer-Oehling befindet sich nämlich die große neue Wiener Irrenanstalt. — Im übrigen wird gemeldet, daß Lehár schon wieder ein neues Werk fertig hat: „Der Mann mit den drei Köpfen", dessen Text der bekannte Wiener Humorist Julius Bauer verfaßt hat. Da läßt sich wenigstens hoffen, daß das Libretto etwas lustiger wird als die geradezu langweilige „Lustige Witwe".

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen. Dem Intendanten Grafen Seebach, Generaldirektor der Kapelle und der Hoftheater in Dresden, ist der Titel und Rang eines Wirklichen Geheimen Rats verliehen worden. — Dem Leiter des Breslauer Konservatoriums Direktor Willy Pieper ist der Königl. Kronenorden 4. Klasse verliehen worden. — Musikdirektor Rösler und Konzertmeister Skalitzky in Bremen haben vom Senat den Professorentitel erhalten.

— An Stelle des verstorbenen Professors Joseph Hellmesberger hat, wie die Zeitungen melden, die Leitung des Tonkünstlerorchesters in Wien die Hofkapellmeister Bernhard Stavenhagen (München) und Hans Pfitzner (Berlin) für die Abendkonzerte des nächsten Winters als Dirigenten verpflichtet.

— W. Mengelberg, der Leiter des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters, der im vorigen Winter bereits als Gastdirigent eines Museumskonzertes in Frankfurt a. M. weilte, ist nunmehr für die Freitagskonzerte der nächsten Saison, ebenfalls gastweise gewonnen worden. Gl.

— Der bisherige erste Kapellmeister des Stadttheaters in Beuthen, Herr Max Cahnbley, ist vom Musikausschuß der Stadt Bielefeld, nach erfolgreichem Probedirigieren, einstimmig zum Dirigenten des städtischen Orchesters an Stelle von Traugott Ochs (Sondershausen) gewählt worden.

— Der Komponist Waldemar v. Baußnern in Köln a. Rh. ist zum Vorsitzenden des Kölner Tonkünstlervereins gewählt worden.

— Der Königl. Musikdirektor Max Gulbins aus Elbing ist als Nachfolger des in den Ruhestand tretenden Professor Thoma zum Kantor und Oberorganist an St. Elisabeth in Breslau gewählt worden.

— Der bisherige Leiter der Heermannschen Violinschule in Frankfurt a. M., Hugo Kortschak, ist vom Musical College in Chicago als Lehrer für Violinspiel engagiert worden. Sein Nachfolger in der Frankfurter Stellung wird der Konzertmeister Hans Lange. Herr Kortschak wird auch Mitglied des von Prof. Heermann in Chicago neugegründeten Streichquartetts.

— Gottfried Galston sieht sich genötigt, mit Rücksicht auf seine ausgedehnten Konzertreisen während des Winterhalbjahres seine Stellung als Lehrer der Ausbildungsklasse des Sternschen Konservatoriums in Berlin aufzugeben und verläßt das Institut bereits am 1. Juli dieses Jahres.

— Der Mailänder „Corriere de la Sera" meldet, daß Tito Ricordi voraussichtlich an Conrieds Stelle die Direktion der Metropolitan-Oper in New York übernehmen und gleichzeitig aus der väterlichen Musikfirma ausscheiden werde.

— Hermann Deiters ist in Koblenz im Alter von 74 Jahren gestorben. Am 27. Juni 1833 zu Bonn geboren, studierte er Jura und Philologie, war als Gymnasiallehrer, später als Gymnasialdirektor tätig und wurde 1885 Provinzialschulrat in Koblenz, wo er als Geheimer Regierungsrat seit 1899 im Ruhestande lebte. Hermann Deiters hat sich als Musikschriftsteller einen hochgeachteten Namen verschafft. „Beethovens dramatische Kompositionen", „Schumann als Schriftsteller", „Otto Jahn" seien hier hervorgehoben. Riemann nennt Deiters' Charakteristik von Brahms (Sammlung musikalischer Vorträge 1880, II. Teil 1898) „vortrefflich" und die Pariser Zeitschrift „Le Ménestrel" schreibt von einer „intéressante étude sur Johannès Brahms", die 1884 auch ins Französische übersetzt worden ist. Allgemein bekannt aber ist Deiters durch seine Bearbeitung von Thayers Beethoven-Biographie geworden, von der bis jetzt leider nur drei Bände vorliegen. Wie weit die Arbeit, die nun durch den Tod des Forschers unterbrochen ist, ihrer Beendigung nahe war, ist zur Stunde noch nicht bekannt. Die zum Mozart-Jubiläum 1905 bei Breitkopf & Härtel neu erschienene Biographie von Jahn liegt, in der Bearbeitung und Ergänzung durch Deiters, auch nur im I. Teile vor. Unter diesen Umständen ist der Verlust, den die musikalische Welt durch Deiters' Ableben erlitten hat, doppelt schmerzlich.

— Der Direktor der Kgl. Musikschule in Würzburg, Dr. Karl Kliebert ist, 58 Jahre alt, gestorben. Hofrat Kliebert war 1849 in Prag geboren und studierte zunächst Jura. Als Jurist erwarb er auch den Doktorgrad. Nach seiner musikalischen Ausbildung in Wien und München war Kliebert eine Zeitlang Theaterkapellmeister (Augsburg), bis er 1876, als Nachfolger Theodor Kirchners, Direktor der Würzburger Musikschule wurde, nachdem er dort ein Jahr lang als Lehrer für Chorgesang gewirkt hatte. Seine Tätigkeit als Leiter der Anstalt wie als Dirigent des von ihm herangebildeten Musikschulorchesters und -Chors war für das Würzburger Musikleben sehr förderlich und hat auch verdiente Anerkennung gefunden.

— In Meiningen ist plötzlich der herzogl. Kammervirtuos und Musikdirektor Richard Mühlfeld im Alter von 51 Jahren gestorben. Mühlfeld, 1856 im musikalischen Thüringerland geboren, war seit 1873 Mitglied der Meiningenschen Hofkapelle, und zwar saß er dort zunächst als Geiger am Pult. Das Instrument, mit dem er sich seinen überall bekannten Namen erwarb, die Klarinette, lernte er erst später — als Autodidakt! Mühlfelds in der Tat ausgezeichnetes Klarinettenspiel hat Brahms zu Kompositionen seines op. 114 (Trio für Klavier, Klarinette und Violoncell), op. 115 (Klarinettenquintett) und op. 120 (I und II, zwei Sonaten für Klarinette oder Bratsche) angeregt. Mühlfeld war 1884 bis 1896 auch erster Klarinettist in Bayreuth.

— Der Königl. Musikdirektor Edwin Schultz zu Tempelhof bei Berlin ist am 21. Mai gestorben. Schultz hatte kürzlich erst seinen 80. Geburtstag gefeiert. Aus diesem Anlaß war ein Aufruf zu einer Ehrengabe für den Komponisten ergangen, den auch die „Neue Musik-Zeitung" in ihren Spalten veröffentlicht hatte.

— Musikdirektor Wilhelm Guggenbühler, der Chordirigent der Hofoper in Karlsruhe, ist, 53 Jahre alt, infolge eines Schlaganfalles gestorben.

— Friedrich Carlén, der Heldentenor der Mannheimer Hofbühne, ist in dem Kurort Sand bei Baden-Baden gestorben, wohin er sich nach der Jubiläumsaufführung des „Oberon", an deren Schluß er zusammenbrach, begeben mußte. Carlén war 1867 in Luckenwalde geboren.

— In Petersburg ist im Alter von 58 Jahren der bekannte Flötenvirtuos und -komponist Ernst Köhler gestorben.

Zum Quartalsschluß. Wir bitten um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung der Zeitung keine Verzögerung eintritt.

Schluß der Redaktion am 1. Juni, Ausgabe dieser Nummer am 13. Juni, der nächsten Nummer am 4. Juli.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)

XXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Nr. 18.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Anzeigen die viergespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pf. (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Anzeigen bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen sämtlichen Filialen.

Unsere Musikbeilage zu Nr. 18 ist in beiden Stücken auf den „alten" Ton gestimmt. Zum Eisenacher Fest sollte vor allem der Name Bach auch in der Musikbeilage der „Neuen Musik-Zeitung" nicht fehlen. Allerdings stammt unser heutiges Klavierstück (mit Allegretto bezeichnet) nicht von Johann Sebastian selber, sondern hat den jüngsten der fünf musikalischen Söhne zum Verfasser: Johann Christian, den „Mailänder" oder „englischen" Bach. Gleich dem unglückseligen ältesten, Wilhelm Friedemann, dem Stolz des Vaters, war auch unser Johann Christian für die Musik sehr begabt, und wurde, weil „einer leichteren Schreibweise zuneigend, einer der wichtigsten Förderer des modernen Stils." Bei Padre Martini (siehe das Gedenkblatt in Nr. 16) hat Bach später kontrapunktische Studien getrieben und blieb mit dem Italiener auch in dauernder Verbindung. 1760 wurde er Domorganist in Mailand. 1762 ging er nach London, wo er mit seiner ersten Oper sofort festen Fuß faßte. Und er blieb auch in erster Linie Opernkomponist (16 italienische und 4 französische Opern), trotzdem er eine Menge Symphonien und andere Instrumentalwerke schrieb. Riemann bemerkt: „Johann Christian Bachs Verdienste sind im Hinblick auf die freilich ganz anders geartete Kunst seines Vaters unverdient verkannt worden. Zweifellos hat er Anspruch auf eine ehrenvolle Stellung unter den ersten Fortbildnern des durch Stamitz aufgebrachten neuen Stils, und Mozart erkannte dankbar an, viel von ihm gelernt zu haben." K. H. Bitter habe ihn in seinem Buche „Die Söhne Bachs" mit unverdienter Geringschätzung behandelt. Dagegen ist die wertvolle Studie von Max Schwarz über ihn im Sammelband II, 3 der „Internationalen Musikgesellschaft" wertvoll. — An zweiter Stelle unserer Beilage steht auch ein alter Meister, Arcangelo Corelli (1653—1713), mit einem Largo für das Violoncell bearbeitet. Wir erfüllen damit ein Versprechen unseren Cellisten gegenüber, ihnen auch mal anders als bloß literarisch zu kommen. Das schöne, eindrucksvolle Stück, das sich übrigens auch auf der Violine oder Viola spielen läßt, wird seine Wirkung nicht verfehlen. Jedenfalls ist es dem Charakter des Instruments durchaus angepaßt.

* * *

Geschichte der Musik von Richard Batka.

Als Gratisbeilage liegt der heutigen Nummer der sechste Bogen von Batkas „Illustr. Geschichte der Musik" bei. Neu eintretenden Abonnenten beehren wir uns mitzuteilen, daß die früher schon erschienenen fünf Bogen zum Preise von je 20 Pfg. zuzüglich 10 Pfg. für Porto = 1.10 Mk. (gegen Einsendung des Betrags in Briefmarken) vom Verlag erhältlich sind. Dieselben können auch durch jede Buch- oder Musikalienhandlung nachbezogen werden. ☞ In jedem Quartal erscheinen zwei Lieferungen dieser Musikgeschichte.

* * *

Als Kunstbeilage für das dritte Quartal liegt der heutigen Nummer ein Bild Albert Lortzings bei.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 1. Juni.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

M. H., Essen. Der Geigenbauer wird wohl recht haben. Die Geige dürfte (wie dies bei derartigen Instrumenten geschieht), um verkäuflich zu sein, dünn ausgearbeitet worden sein. Solche Instrumente klingen am Anfang scheinbar gut, werden aber von Tag zu Tag schlechter, der Ton wird leerer, nichtssagend. Ein gut gearbeitetes Instrument muß immer genügend stark gebaut sein, dann ist auch, bei Verwendung von prima Material und pünktlicher Arbeit, dessen Ton entwicklungs- und steigerungsfähig, es läßt sich „etwas herausholen", das Instrument wird bei einigermaßen fleißigem Spiel immer mehr an Güte zunehmen, leichte Ansprache, Schönheit und Größe des Tons werden sich mehren.

H. B. Ein Komponist namens Hans Wuzél ist uns nicht bekannt. Wir haben über ihn auch auf Erkundigungen hin nichts erfahren können. Was hat denn der Herr komponiert?

M. H., Budapest. 1. Musikstücke aus Lacme können wir ohne Genehmigung des Verlags nicht veröffentlichen und die würden wir in diesem Falle nicht bekommen. 2. Das ist ein schwieriges Thema, weil hundert Leute hundert verschiedene Ansichten — jeder natürlich die einzig „richtige" — darüber haben. In nächster Zeit erscheint übrigens ein größerer Aufsatz, der sich als Besprechung eines neuen Werkes mit dem Gegenstand beschäftigt. 3. Wenn Sie eine der „amerikanischen" Photographien — kann's

nicht auch eine andere sein? — von Alvary haben wollen, so wenden Sie sich am besten an eine Kunstanstalt. Sie leben ja in einer großen Stadt. Hier könnte man Ihnen am ehesten Ihren seit Jahren gehegten Herzenswunsch erfüllen.

Fr. M., W. Wir können Ihnen Ihre Frage zur Zeit noch nicht beantworten, danken aber für die Anregung, die wir in Erwägung ziehen werden.

O. P., V. . . Die Orgel-Toccata und Fuge von Eberlin ist bei Novello in London erschienen, die Phantasiesonate von Rheinberger op. 65 in der Universal-Edition in Wien, die Phantasie und Fuge B-A-C-H von Liszt bei L. Schuberth & Comp. in Leipzig. Wir hatten in Nr. 11 „An Verschiedene" bedauert, daß wir diese Fragen, die sich zum Teil übrigens selbst beantworten (die klassischen Werke überhaupt), nicht berücksichtigen können. Wie können Sie annehmen, daß man über das Charakteristikum der Regerschen Kunst im Briefkasten Antwort geben könnte? Wir bedauern auch, daß Sie sich immer noch nicht als Abonnent ausgewiesen haben.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 1. Juni.)

L. St., L. Damit Sie sich selbst ein Urteil darüber bilden können, wo und inwieweit Ihrem Talent nachgeholfen werden muß, haben wir Ihre 2 Lieder korrigiert. Für „reinste" und „jauchzen" wählen Sie widrige Dissonanzen. Die Musik bietet für jede Feinheit des Gefühls den entsprechenden Ausdruck. Wenn also Ihr Leben nicht leer von Affekten ist, dann widmen Sie zeitweilig Ihre Betrachtungen dem „letzten Wort der höchsten Philosophie" auch nach seiner emotiven Seite. — Nochmals reklamieren und die üblichen 10 Pfg. für die Nachlieferung entrichten! Auf dem Zeitungskonto Ihrer Poststelle steht bloß „Musigzeittung". Vielleicht liegt der Fehler an der ungenügenden und falschen Angabe unseres Blattes.

R. G—hle, P. Gegen die Veröffentlichung Ihrer 3 prächtigen Lieder läßt sich nichts einwenden. Ihre Fortschritte grenzen ans Wunderbare. Sie befinden sich in L—zig hoffentlich in so guten Händen, daß es Ihnen in der Angelegenheit Ihrer weiteren Entwicklung nicht an Beratung und Leitung fehlt.

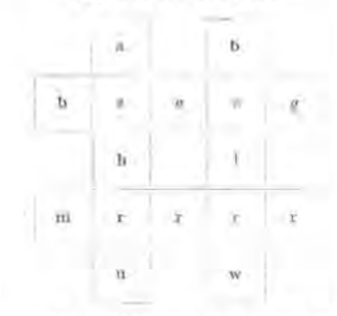
E. C., R. 25. Der freundlich-milde Zug Ihrer Lieder spiegelt eine ganze Skala zartester Gemütsregungen in überzeugender Weise wieder. Den zum Teil gehaltvollen Formen in Begleitung und Melodie wäre manchmal nur etwas mehr Originalität zu wünschen. Lob verdient Ihre Sicherheit in der Satztechnik. Der „Frühling" ist fälschlicherweise einigemal im $^6/_8$-Takt notiert. Die Gepflogenheit, Motive der Singstimme durch Balken und Bogen erkennbar zu machen, führt öfters zu sinnwidriger Darstellung, was Sie selbst auch empfunden zu haben scheinen. Eine übersichtliche Gliederung gewährt ja in der Regel schon der Begleitsatz.

H. Schw., G—lons. Im leidenschaftsvollen Bild, das Ihre Sonate gewährt, ist das kontrastierende Moment zu wenig berücksichtigt. Selbst den 2. Satz statten Sie mit den schwierigsten und verzwicktesten Rhythmen aus. Ihre potenzierte Technik bei breiteren und höheren Formen in weiserer Oekonomie zu verwenden, wird Ihr nächstes Bestreben sein müssen. Die beste und aussichtsvollste Förderung erführen Sie unter einem tüchtigen Kompositionslehrer; mit der Ausnützung einiger Ferienmonate wäre Ihnen nicht gedient. Sie können sich ja auf den Gebieten, die Ihnen am meisten zusagen, autodidaktisch noch mehr versuchen, bevor Sie einen entscheidenden Schritt unternehmen.

Skepsis. Schopenhauer sagt: „Die andern Künste reden vom Schatten, die Musik aber vom Wesen." Ihm ist der Genuß der Musik der allertiefste, ein Reinigungsbad für den Geist, das allen moralischen Schmutz abwäscht, das den Menschen erhebt und ihn mit den edelsten Gedanken erfüllt, deren er überhaupt fähig ist. Auch nach der Auffassung Dantes ist die Musik die geeignetste Kunst, die die Qualen der Sinne sänftigt und die weltlichen Irrtümer ihres Reizes beraubt, um durch alle Stadien der geistigen Reinigung hindurch die Seelen zu Gott zu führen. Offenbar hatten diese Weise noch keine Ahnung von einer gewissen Irrenhausmusik.

J. E—kirch. Es ist kein übler Gedanke, aus Schuberts As dur-Impromptu ein „Ave" zu fabrizieren; es wird zwar nicht an Meinungen fehlen, die ein derartiges Beginnen als eine Geschmacklosigkeit bezeichnen. Mit Glück haben Sie den kirchenmusikalischen Charakter zu wahren verstanden.

Quadraträtsel.



Die Buchstaben sind so zu ordnen, daß die großen Reihen den Namen von vier Komponisten ergeben. R.

Auflösung des Rätsels in Nr. 16:
Don Juan.

Richtige Lösungen sandten ein: Alfred Degenhard, Chemnitz. Peter Bachmann, Kutce ab Rohatyn, Galizien.

Eingesandt.

Bei Neurasthenie und Nervosität leistet die Somatose als Unterstützungsmittel neben der natürlichen Kost wertvolle Dienste, da sie den Appetit anregt und den ganzen Organismus kräftigt. Die neue flüssige Somatose gleicht im Geschmack einer kräftigen Bouillon und wird selbst von Schwerkranken gut vertragen.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: Robert Hoffmann.)



XXVIII. Jahrgang. Nr. 19.

Stuttgart-Leipzig 4. Juli 1907.

Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Zur Würdigung von Richard Strauss.

Von Dr. **Otto Neitzel** (Köln).*

Na, der hat's ihm aber ordentlich gegeben. Ein Hohn auf die Kunst, musikalischer Zäsarenwahn, modernes Krebsgeschwür sind noch die mildesten Koseworte, mit denen Strauß davonkommt." Wer ist dieser Tapfere? „Prof. Sauerwitz in den Stimmen für Hinterpommern. Müssen Sie lesen!" Ich werde es nicht lesen. Hat man von solchen Artikeln einen gelesen, so hat man genug davon. Genug auch hat man, wenn man einen der schwärmerischen Konservatoristen liest, für die die ganze übrige musikalische Welt untergegangen ist, seitdem ihnen die Sonne Straußens aufging. Es ist so leicht, etwas zu „verreißen", und es ist fast ebenso leicht, etwas über den grünen Klee hinaus zu loben. Seht euch Strauß selber an. Unbeirrt — die Engländer haben dafür das treffende Wort unbiassed — durch Lob und Tadel folgt er nur der Bahn, die ihm seine Muse vorschreibt. Glaubt man in einem neuen Werk ein Nachlassen seiner Kraft zu spüren, so überrascht er im nächsten durch die Erklimmung eines Höhepunkts, wie er ihn bisher nicht erreicht hatte. Einmal nur, es war nach der unfreundlichen Aufnahme seiner Feuersnot in Wien, gedachte er im Gespräch mit dem Schreiber dieser Zeilen seiner Beurteiler: „Litte ich an Größenwahn, ich könnte mich für Wagner halten. Meine Kritiken waren ebenso schlecht, wie die ersten, die er in Wien erhielt." Ueber den leichthin urteilenden Unverstand zuckt er die Achseln, das gegründete Urteil über sich nimmt er zur Kenntnis, aber im Grunde weiß er so genau wie jeder einsichtige Mann von Urteil und Erfahrung, daß eine starke Kunst nie durch Zeitungsartikel beeinflußt, geschweige denn hervorgerufen worden ist. Er ist ein Gewaltiger und er ist der Größte, den wir haben; diese beiden Sätze sollte sich jeder vergegenwärtigen, der über ihn ein Urteil fällen will. Wer aber zur Aufstellung dieser beiden Sätze nicht gelangen kann, mit dem ist eine Erörterung so zwecklos wie eine solche über Religion oder Liebe.

* * *

Es war im Sommer 1889, als die Getreuen des Allgemeinen Deutschen Musikvereins nach Eisenach pilgerten. Die Haltung des überwiegenden Teils der Presse war dem Verein gegenüber damals bei weitem noch nicht so günstig wie heute. Dennoch war sie nicht mehr so zum Teil feindselig, wie noch zu Liszts Lebzeiten: die Draußenstehenden betrachteten den Verein etwa als eine Versammlung sonderbarer aber unschädlicher Käuze. Während heute die Gasthöfe sich beeifern, den Mitgliedern des Vereins ihre Tore zu öffnen, war damals noch das Privatquartier im Schwunge, meist ein Zimmer für zwei Insassen. Mein Zimmergefährte war der gute alte Porges, Heinrich Porges, der Bayreuther „Blumenvater", der Chordirigent in München, der begeisterte Wagner-Liszt-Apostel. Wir gingen in die Generalprobe des Orchesterkonzerts. Man spielte Tod und Verklärung. Das Stück machte mir einen so packenden Eindruck, daß ich mir von Strauß, der es selber dirigierte, die Partitur ausbat und mich bis zum Konzertanfang abends in sie vergrub. Als Porges und ich nach dem Konzert zum Biere schritten, sagte Porges: „Ein reproduktives Genie!" Gleichviel, sagte ich, ein ganzer Mann!

* * *

Das Wort des guten alten Porges vom „reproduktiven Genie" ist geistvoller und vielleicht auch treffender als es zuerst den Anschein hat. Aber ist das nicht ein Widerspruch in sich selbst? Wie kann etwas, was reproduktiv, was nachschaffend ist, gleichzeitig genial, schöpferisch, ursprünglich, eigenartig sein? Bei näherem Betrachten löst sich der Widerspruch. Bleiben wir einmal bei Tod und Verklärung stehen. Gewiß, man ist sofort durch die Schärfe des musikalischen Kolorits, das die dumpfe Einsamkeit des Krankenzimmers, die Visionen des Sterbenden deutlich vor uns stellt, gefesselt. Mit der Kraft der Farbe hält die Beredsamkeit des Ausdrucks gleichen Schritt.

* Anm. der Red. Mit dieser Studie und der weiter unten folgenden Zusammenstellung der Pariser Salome-Kritiken sowie mit dem „Literaturverzeichnis" schließen wir die Artikelserie über Richard Strauß (siehe auch die Nummern 17 und 18) vorläufig ab. Wie schon mitgeteilt, werden weitere „moderne Nummern" folgen.

Man denke nur einmal an Wagners Vorspiel zu Tristan und Isolde, erinnere sich, wie von den vier und mehr Stimmen, die den Zusammenklang ergeben, jede einzelne sehnt und schmachtet und wie deren Zusammenklang im weisen Schöpferplane erst die einheitliche Wirkung der Vielheiten ergibt, deren Ergebnis die Schilderung einer weltfernen unbefriedigten Liebessehnsucht ist. Und bei Strauß findet man dies Kunstmittel, durch das Zusammenwirken verschiedener Stimmen-Individualitäten die Ausdruckskraft zu erhöhen, noch um so viel mehr entwickelt, als er in dem Reichtum der Kombinationen der Orchesterfaktoren, in der Kühnheit seiner Harmonik und seiner Polyphonie über Wagner hinausgeht. Das Straußsche Verfahren steht, wie hier gleich hervorgehoben werden mag, durchaus nicht im Gegensatz zu seinen Vorgängern, sondern ist lediglich eine Steigerung und Fortentwicklung, wie seine Verwendung der Leitmotive in der Salome-Studie bereits gebührend auf das Vorbild Wagner zurückgeführt wurde.

Aber bei aller Bewunderung von allem Neuen, das auf den Zuhörer einstürmt, ist dieser nun doch bald über einen Umstand verwundert: über die Einfachheit der Straußschen Erfindung. Die Straußschen Themen sind alle bezeichnend, aber sie sind nicht gerade zwingend. Sie erwecken nicht den Eindruck, als ob sie einen Gärungsprozeß durchgemacht hätten, bevor sie eine tönende Tat wurden, sie sind nicht unter den möglichen die einzig möglichen. Dieser Umstand ist es auch, der den Wagner-Heißsporn Porges zur Einschränkung des Wortes Genie durch das „reproduktiv" veranlaßte. In der Erfindung nicht über das hinausgehend, was seine Vorgänger ersonnen haben, wird er sofort zum Genie, sobald er seine Gedanken aufbaut und ausschmückt. Strauß ist ein solcher Meister der Orchesterbehandlung und der Kompositionstechnik, die streng genommen reproduktive Kunstzweige sind, daß diese Meisterschaft ihn zum Genie steigert.

* * *

Straußens Werdegang ist von der Muse ausnehmend begünstigt worden. Als Sohn des verstorbenen Münchner Hornisten des Hoforchesters mit allem Rüstzeug des Vollblutmusikers ausgestattet und dabei durch väterliche Vererbung auch gerade mit soviel Querköpfigkeit begnadet, wie sie eine Kraftnatur braucht — der alte Strauß war der Hecht im Karpfenteich des Orchesters —, geistig ungewöhnlich begabt, legte er seine Gymnasialstudien zurück, ohne daß darüber seine früh hervorgetretene Beanlagung zur Komposition litt. Am 11. Juni 1864 geboren, erfreute er bereits als Sechsjähriger seine Umgebung mit einer Schneiderpolka, und wurde sodann durch den Münchner Hofkapellmeister Fr. W. Meyer in die Mysterien der musikalischen Komposition eingeweiht. Schon als Gymnasiast erlebte er die Aufführung eines Chors aus Sophokles' Elektra, seines Streichquartetts op. 2 durch das Benno Waltersche Quartett, seiner viersätzigen Symphonie in d moll durch Levi. Das Universitätsjahr 1882—83 wird bezeichnet durch die Cello-Sonate op. 6, die Bläsersuite op. 7, das Violinkonzert op. 8, die Klavierstücke op. 9 und die Lieder op. 10. Wenn die Universität angesichts solcher Emsigkeit auf nichtwissenschaftlichem Gebiet wohl zu kurz kam, so durfte sich die Muse der Tonkunst dazu gratulieren. Es regt sich beispielsweise in der köstlichen Bläsersuite des noch nicht 19-Jährigen, die später ein Repertoirestück der reisenden Meininger wurde, eine so blühende Frische der Erfindung und eine solche Gediegenheit der Arbeit, daß jeder sofort einen ungewöhnlichen Genius daraus witterte. Durch die Bläsersuite wurde Hans von Bülow auf ihn aufmerksam; Strauß genoß das Glück, sich fortan unter den Augen des Meisters entwickeln zu dürfen. Dieser Führung hatte Strauß seine intime Bekanntschaft mit Brahms zu verdanken, die in den Werken seit 1883 zunächst Wurzeln schlägt. So geflissentlich sich Strauß später von dem einst vergötterten Brahms abgewandt hat, so sehr war dieser Durchgang durch dessen Geisteskreise für ihn notwendig; entwickelte er sich doch dadurch zum musikalischen Architekten, oder, wem das Wort lieber ist, zum musikalischen Stilkünstler. So treffend Wagner einst von sich sagen konnte, daß er mit seiner Musik unbekümmert dem Wellengange der Poesie folgen könne, da er sich stets seines musikalischen Stiles sicher fühle und also keine musikalischen Stilwidrigkeiten schreiben könne, so gewiß macht diese musikalische Stilvollkommenheit den Hauptunterschied aus zwischen Strauß und seiner Schule, deren Anhänger in ihrer Instrumentierung, ihrer Harmonik und ihrer Motivverwebung ebenso kühn sind wie er, denen aber das Stilgefühl fehlt, die mannigfaltigen Elemente miteinander zu verketten und ihnen Zusammenhang zu verleihen. In der Salome-Studie sind mehrere solcher Beispiele gezeigt worden, an denen Strauß mit einer ungemeinen Geschicklichkeit Uebergänge schafft, wo solche kaum denkbar scheinen, in denen er Motive in ganz ungeahnter Weise modelt, nur damit sie dem allgemeinen musikalischen Verlauf nicht widerstreiten, also im Interesse der höheren Stileinheit. Mit andern Worten: Strauß hört nie auf, ein vollendeter musikalischer Architekt zu sein.

* * *

Als Bülow sein Amt an der Spitze der Meininger niederlegte, fiel die Wahl ohne Zaudern auf seinen bisherigen Amanuensen Richard Strauß, den es aber schon nach einem Jahre zum Theater drängte. Gleichzeitig gewann Alexander Ritter, der bekannte Wagnerfreund und Tondichter, Einfluß auf ihn; mit nicht minderer Begeisterung, wie Bülow Strauß einst für Brahms entflammt hatte, entzündete ihn Ritter jetzt für Liszt und Wagner. Jetzt erst erkannte der junge Tonsetzer den ganzen Ausdrucksreichtum, der im modernen Orchester verborgen ist. Hatte er bei den Meiningern erfahren, bis zu welcher Vollendung die klassische und symphonische Musik ausgeführt werden kann, so gewahrte er jetzt, welche Hilfsmittel dem modernen Orchester durch die Meister der Programmmusik, der symphonischen Dichtung, des Musikdramas bereits abgerungen worden waren. Indem er nun, um das gleich vorwegzunehmen, das Verfahren der Meininger einer vollendeten Virtuosität auch auf diese neue Richtung übertrug, so merkte er staunend, daß diese Hilfsmittel noch lange nicht erschöpft wären, wie schon Wagner selbst fortlaufend in seinen Musikdramen dem Orchester immer neue, schwierigere und zugleich auch wirkungsvollere Aufgaben zugemutet hatte und damit eine nie rastende Neubelebung des Orchesterausdrucks bereits angebahnt hatte. Strauß, den wir seit 1886 als Musikdirektor am Münchner Hoftheater finden, machte ein förmliches Studium, einen Sport, möchte man sagen, daraus, den Orchestermusikern ihre entlegensten „Tricks" abzulauschen und zu gelegentlicher Verwendung in seinem Farbenvorrat aufzuspeichern.

Indem Strauß den Orchestermusiker zum Virtuosen steigerte, erlangte er zunächst für den gleichen Empfindungsbereich, den seine Vorgänger musikalisch verwertet hatten, einen mannigfaltigern Ausdrucksreichtum. Grellheiten, wie er sie entbot, hatte man vorher nicht gehört, aber auch keinen so berückenden Orchesterklang. 24 Geigen können eben mehr Klangzauber entfalten, können in ihren Teilungen mehr Abstufungen erreichen als 16, und sechs Trompeten können mehr schmettern und packen als drei, wie auch eine Trompete von beinahe drei Oktaven Umfang mehr zu sagen weiß, als eine, die sich auf zwei begrenzte, wie auch solche Hornpassagen, wie Strauß sie in der Salome zur Schilderung wilder Freude anwendet (nachdem Herodias dem Herodes den Todesring abgenommen hat), erst er zu schreiben den Mut gefunden hat. Man versteht, daß Straußens Orchesterpalette sehr viel mehr Farbentöne enthält, um zunächst dieselben Dinge zu schildern wie seine Vorgänger, und man versteht, daß er in der Lage ist, diese selben Dinge weit beredter und eindrucksvoller zu schildern, als sie.

* * *

Soweit über die Bereicherung der musikalischen Ausdrucksmittel durch Strauß. Aber auch der Inhalt dessen, was er zu sagen hat, ist durch ihn bereichert oder zum mindesten in neuer Weise verändert worden, denn Strauß ist ein moderner

Geist und ist mit moderner Literatur und Kunst völlig durchtränkt. Der Schreiber dieser Zeilen will hierbei nicht verhehlen, daß er die Segnungen der Moderne nicht allzuhoch einschätzt, vielleicht wegen nicht genügender Kenntnis. Doch geht seine Unkenntnis der Moderne nicht so weit, wie die Unkenntnis der „Antike" eines sehr berühmten modernen Dichters, der soeben in einem wunderlichen Geistesprodukt tapfer Balzac mit Rabelais verwechselt hat. Ich habe trotz eifrigen Bemühens die Weisheitstiefe von Nietzsches „Also sprach Zarathustra" bis zur Stunde nicht ergründet und halte das ganze Buch für reichlich redselig und gekünstelt, ein so warmer Bewunderer des jüngern Nietzsche ich bin. Troilus und Cressida sind mir lieber als der halbe Maeterlinck und ein Viertel Ibsen.

Deswegen soll man den belebenden und bereichernden Einfluß der modernen Kunst auf die Musik und insbesondere auf Strauß nicht verkennen. Das zum Ueberdruß gebrauchte Wort Stimmung brauchte ja wirklich nicht erst geprägt und von der Moderne in Monopol genommen zu werden. In der Musik haben wir durch Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, Wagner Stimmung in Hülle und Fülle. Aber die Moderne hat die Stimmung zum künstlerischen Selbstzweck gesteigert und sie mit einem Mut, den wenigstens in der Dichtung niemand vorher besessen hat, bis zur äußersten Genußgrenze ausgedehnt. Bei Debussy, der ein wahrer Stimmungsfanatiker ist, läßt sich das Aufgehen des musikalischen Motivs in die Stimmungsmalerei beobachten. Von dieser Seite aus hat somit die Musik, besonders bei einer Kraftnatur wie Strauß, der sich der prägnanten Motive als des Knochengerüstes seiner musikalischen Faktur nicht begeben will, am wenigsten Bereicherung erfahren.

Mehr Gewinn entsprang der Musik aus dem Bemühen der Moderne, jede Empfindung auszuleben und bis in ihre feinsten Zerfaserungen, bis in ihre kaum noch merklichen Wahrnehmungsgrenzen zu verfeinern. Beides entspringt, wie nicht schwer einzusehen, aus dem von dem modernen Menschen für sich beanspruchten Recht sich auszuleben.

Dieses Recht setzt sich nun in künstlerischem Sinne für die Tonkunst ohne Zweifel in eine Verfeinerung des musikalischen Ausdrucks, dann aber auch in jede Abkehr von Zimperlichkeit und wohlerzogener Schöntuerei um. Sic volo, sic compono! Aus diesem Sans-Gêne erklären sich die vielen schon erwähnten „Keckheiten" Straußens, die das Kopfschütteln manches ehrsamen Hauptes veranlaßt haben und die zu der häufig gehörten Meinung Anlaß gegeben haben, Strauß mache sich wohl manchmal lustig über seine Hörer.

Nicht vergessen sei bei dem Einfluß der Moderne auf die Musik und insbesondere auf Strauß, bei dem dieser Einfluß am augenscheinlichsten zutage tritt, die Bereicherung an Charakteren und Situationen. Die sogenannte dekadente Kunst hat hineingeleuchtet in die „Verbrecherhöhlen" der Gesellschaft und hat auch hier noch Stoff zu künstlerischer Verwertung gefunden, wie die Salome, wie, um ein kleines Beispiel anzuführen, die von Charpentier in Musik gesetzten Verlaineschen Zuchthausgedichte.

* * *

Es läßt sich denken, wie all diese Keime und Anregungen einen Feuergeist wie den jungen Strauß beeinflussen und sein reifendes Genie formen mußten. Was er war, bevor er nach München kam, das sich inzwischen zur Hochburg der Moderne aufgeschwungen hatte, und was er geworden war, als er es 1889 verließ, um bis 1894 die erste Kapellmeisterstelle am Weimarer Hoftheater zu versehen, zeigt ein Vergleich zwischen seiner 1886 geschriebenen italienischen Phantasie, die in der Form und auch in der Instrumentierung noch ziemlich zahm gehalten ist und mehr von dem künftigen Straußschen Geiste prickelt, als daß sie ihn offenkundig offenbarte, mit dem Macbeth, dem Don Juan, mit Tod und Verklärung, von denen jedes reifer und zielsicherer, man möchte sagen, selbstherrlicher ist, als das vorhergehende. Die Weimarer Zeit sieht dann nur ein größeres Werk entstehen, seine tiefsinnige Oper Guntram, die 1894 aufgeführt und vielleicht wieder hervorgeholt werden wird, wenn Salomes Reize ein wenig verblaßt sind. Das gleiche Jahr ruft aber auch eine seiner genialsten Kompositionen ins Leben, den Till Eulenspiegel, in der alle Errungenschaften der modernen Kunst mit bezwingendem Humor ausgestreut werden, ein Werk von hervorragender musikgeschichtlicher Bedeutung. Dann entstand der Zarathustra, in ernster Richtung mit das Schönste, was er geschaffen, ein herrliches Stück Musik. Heil sei der Hingebung Straußens an Nietzsche, die seine Phantasie so ersprießlich befruchtete!

Auf der Frankfurter Tonkünstlerversammlung 1904 gab es mehrerlei Erstaunliches, darunter die extravagante Gloria-Symphonie Nicodés und Straußens Domestica. Das letztere Werk erweckte fast auf allen Seiten des Hauses vergnügte Gesichter.

Nicht der sarkastische und etwas beißende Witz des Till Eulenspiegel, sondern der behagliche, gemütvolle Humor eines Dickens schien hier Gevatter gestanden zu haben. Der vielseitige Mann bewies, daß er auch aus dem für andere Tonsetzer zumeist tauben Gestein der kleinbürgerlichen Alltäglichkeit die Funken stieben lassen konnte. Im selben Maße, wie das Werk durch die Konzertsäle wanderte und auch Wiederholungen erlebte, hat sich dessen Wertschätzung ein wenig abgeschwächt. Manche Beurteiler freilich, wie Krehbiel in New York, der geistvolle Musikreferent der dortigen „Tribüne", halten es für die bedeutendste seiner symphonischen Dichtungen. Solche Unterschiede im Barometerstand der Wertmessung verschlagen wenig und korrigieren sich erst nach und nach. Dem Schreiber dieser Zeilen scheint das Werk wohl lockerer hingeworfen, als die übrigen Schöpfungen, auch hält er den Schluß für gar zu kurz angebunden, aber auch die Domestica dünkt ihm ein echtbürtiger Strauß.

Vorher noch entstand der Operneinakter „Feuersnot". Es muß zugegeben werden, daß die Ungeniertheit, mit der Wolzogen den süßesten der Triebe hier behandelt hat, nicht allein an hoher Stelle verschnupft hat, und daß auch das Publikum, das heute in unsern Theatern ausschlaggebend ist, der hohen Stelle recht gibt. Das darf nicht hindern, den Fortschritt festzustellen, den Strauß hier auf dem Felde der Oper bewerkstelligt, und vor allem die quellende Lyrik hervorzuheben, die seiner Feder hier entsprossen ist. Ohne die Feuersnot wäre die Salome nicht ein solcher Meisterwurf geworden, als der sie in der vorangehenden Studie bereits geschildert worden ist.

* * *

Es war vorhin von einer gewissen Schwäche der Straußschen Erfindung die Rede. Erst sobald er sich ans Einkleiden und Aufbauen seiner Einfälle begibt, wird er zum Genie. Es ist nun überhaupt die Frage, ob sich das „Motiv", das heißt der konzentrierte prägnante musikalische Gedanke, in dem neuesten Entwicklungsstadium der Tonkunst nicht abgewirtschaftet hat. Bei Debussy, wie ebenfalls schon erwähnt, verblaßt das Motiv zum Schemen.

Als die eigenste innerste Triebfeder des Straußschen Genius darf das scharfe Erfassen und das so täuschend wie möglich zu vollbringende Charakterisieren seelischer und äußerer Vorgänge gelten. Als Beispiel eines seelischen Vorgangs mag die Ueberredungsszene des Narraboth durch Salome gelten. Ihre Begierde, den Propheten zu sehen, durchrast ihr Herz, das gleichsam von den Schlangen ihres Verlangens durchwühlt wird, und genau so tönt es uns aus dem Orchester entgegen. Ein Beispiel der Charakterisierung eines äußern Vorganges bilden die „kleinen weißen Zähne", die sie auf Ersuchen des Herodes in die von ihm dargereichte Frucht pressen soll. Die Musik veranschaulicht, wie die Zähne sich immer tiefer in die Frucht hineinpressen.

Ein Komponist, der die Schärfe der Charakteristik auf die Spitze treiben will, oder wenigstens auf eine bis jetzt noch nicht erreichte Spitze, wird Motiv Motiv sein lassen und nur malen. Die Erreichung der möglichsten Naturtreue der tönen-

den Malerei tritt in den Vordergrund gegenüber der Durchdringung dieser Malerei mit Motivarbeit, wie sie Wagner noch immer als unumgänglich ansah: man erinnere sich des Auftretens des erzürnten Wotan im dritten Akt der Walküre, der Schwertbereitung durch Siegfried im ersten Akt des Siegfried, des Feuerzaubers. Man kann nun nicht sagen, daß Strauß das Motiv geflissentlich so beiseite schiebt und außer acht läßt wie Debussy. Aber er verwendet es nur, wo es ihm gebieterisch sich aufdrängt. Und eine Abschwächung erstens in bezug auf die Bedeutsamkeit der Motive und zweitens in bezug auf ihre vor Strauß stets als Gesetz betrachtete Allgegenwärtigkeit läßt sich bei ihm nicht verkennen.

Wohin dieser Weg noch führt, wer sollte das voraussehen können! Strauß hat wohl selber schon im Scherz geäußert, daß, bevor er nicht die Logarithmentafeln zum Greifen klar in Musik gesetzt hat, sein Lebenswerk nicht vollendet sei. Jedenfalls ist die musikalisch scharfe Charakteristik sein brennendster künstlerischer Trieb. Das ist aber zweifellos ein Fortschritt. Ob dies der Fortschritt der Musik ist, bleibe hier unentschieden. Daß die Musik, je mehr sie der Krücken bedarf, ich meine, je mehr sie von äußern und innern Geschehnissen angeregt zu werden nötig hat, immer mehr von einer reinen Kunst abirrt, das heißt von einer Kunst, die durch sich selbst erklärt und begriffen werden kann, steht außer Frage. Schon Beethoven trug die Sehnsucht nach der Poesie in seine Werke, wie er sich denn selber wiederholt und mit Nachdruck als einen Dichter in Tönen bekannte.

So lehne sich denn die Musik, falls sie dessen nicht entraten kann, an Leben, Poesie und Natur an, an alles, woraus sie neues Leben schöpfen kann. Derjenige, der von allen heutigen Musikern aus diesem Verfahren am meisten Golderz gewinnt, ist Strauß. Sollen wir über das dahingeschwundene alte musikalische Schönheitsideal jammern? Es steht uns besser an, froh zu sein, daß wir einen Mann wie ihn besitzen.

Seit 1899 königl. preußischer Kapellmeister in Berlin, bringt er das erstaunliche Kunststück fertig, unter aufreibendem Theaterdienst, unter ausgiebigen Konzertreisen sein Schaffen und seine Entwicklung nicht leiden zu lassen und auf die Salome eine Elektra hinterherzusenden. Die musikalische Welt darf billig gespannt auf diese Elektra sein. Wird Strauß, der das Laster und die Hysterie so meisterhaft schilderte, der Tugend und der Größe in gleichem Maße gerecht werden?

Cmoll-Symphonie und Pastorale.

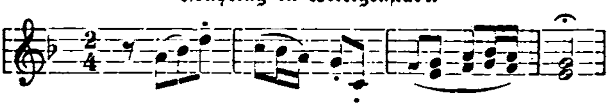
Zu ihrem hundertjährigen Jubiläum.

Es gibt Kunstwerke, die ewig jung, und das heißt wohl, die ewig fesselnd und entzückend bleiben. Losgelöst von den Zeitverhältnissen ihrer Entstehung, von all dem vergänglichen Tand der sie umgebenden, heut längst zur Vergangenheit gewordenen Gegenwart, bewahren sie ihres Schöpfers innerstes persönliches Wesen und dauern für alle Zeiten fort — zu künstlerischer Form gewordener Geist von seinem Geiste. Die neun Symphonien, die uns Beethovens Riesengeist hinterlassen hat, werden — man mag diese Behauptung noch so kühn finden — die Gruppe unter seinen Werken bilden, die am längsten lebendig bleiben wird — ihnen werden nach Jahrhunderten, wenn ein neues Geschlecht den „Fidelio" veraltet finden wird, wenn man seine Klaviermusik vielleicht bloß mehr wegen ihrer Originalität pflegen wird, vielleicht bloß die letzten Quartette Konkurrenz machen. Denn E. Th. A. Hoffmann hat eben doch recht: die Instrumentalmusik ist die höchststehende aller musikalischen Kunstgattungen: sie in ihrer fessellosen Gefühlsfreiheit ist ewig wie die Natur, deren künstlerisch reinstes Spiegelbild sie ist und die sich gleich ihr immer wieder in derselben sich selbst treu bleibenden Gestalt erneut.

Neun Symphonien! Sie sind eine Welt im Kleinen. Es gibt keine menschliche Empfindung, die sich nicht in ihrer Gesamtheit ausprägte; keinen Schmerz, keine Freude, keine Begeisterung und Furcht, die man nicht musikalisch durch eine Stelle aus ihrer einer illustrieren könnte! Von der so lieblich in Haydnschem Gefühl sich sonnenden ersten, über die von den Zeitgenossen scheel betrachtete Originalität der zweiten, den Heldengeist der Eroica, die zierliche Elastizität der B dur-Symphonie zu der düsteren Leidenschaft der fünften, der idyllischen Ländlichkeit der sechsten; von da zur lärmenden Fröhlichkeit der A dur-Symphonie und weiter über die gemütvolle Behaglichkeit der F dur-Symphonie zum weihevollen Glanz der neunten, die wie eine leuchtende Krone die Gruppe abschließt — wo findet sich ähnliches in der Kunstgeschichte aller Zeiten!



Frühling in Heiligenstadt.



Wohl ist die Neunte, wie gesagt, die Krone von Beethovens Instrumentalmusik — so erhaben, daß ein Lenau von ihr sagen konnte: „In der Symphonien Rauschen, heiligen Gewittergüssen, seh' ich Zeus auf Wolken nah'n und Christi blut'ge Stirne küssen!" Aber das Herz der Beethovenschen Symphonienwelt liegt — fast möchte man sagen, naturgemäß — in der Mitte dieser gigantischen Reihe und es ist um so kennzeichnender hiefür, daß der Meister an seiner fünften und an seiner sechsten Symphonie gleichzeitig, bezw. abwechselnd gearbeitet hat — die beiden gehören zusammen.

Die Kunstgeschichte hat heuer Gelegenheit, das hundertjährige Jubiläum der Entstehung dieser beiden Symphonien zu feiern. In den Sommer 1807 fällt Beethovens Hauptarbeit an den zwei Werken, die, wie kaum ein drittes, die Haupteigenschaften seines Wesens widerspiegeln. In der prachtvollen Gegend im Nordwesten der Stadt Wien, auf den um Heiligenstadt und Nußdorf, Grinzing und Sievering sich ausbreitenden Gefilden sind sie geschaffen worden — aber wenn auch schon seinerzeit in jener Ländlichkeit die Eroica ersonnen worden war, die den Zeitgenossen so viele wundersame Rätsel aufgab, so hatte der Meister seither viel erfahren, das ihn noch ernster und noch bitterer hatte machen müssen. Darum kommt natürlich der geheimnisvolle Zug innerster Verwandtschaft zwischen Natur und Musik, der alle Werke Beethovens kennzeichnet, freilich auch in der Eroica zum Ausdruck; allein viel weniger stark

und bedeutungsvoll, wie dies in der 5. und in der 6. Symphonie der Fall ist. Man hat Beethoven den ersten musikalischen Romantiker genannt — gewißlich aber gehören c moll- und Pastoral-Symphonie mit zu den romantischesten Kompositionen aller Zeiten. In ihnen beiden beseelt der Geist des Künstlers die Natur und schafft so eine Verschmelzung des ihn umgebenden Naturlebens mit dem eigenen, von Leidenschaft durchglühten, nach Trost und Ruhe lechzenden Herzen — eine Verschmelzung, die den das Kunstwerk Genießenden immer packen und erschüttern muß und in der wir vielleicht — zumindest seit den Tagen der Romantik — das grundlegende Wesen der Instrumentalmusik sehen könnten. Viel sind der Reminiszenzen, die uns beweisen können, wie das ländliche Wesen und Leben des alten Dörfchens Heiligenstadt selbst in Einzelheiten Beethoven beeinflußt haben. Seit Juli 1807 arbeitete der Meister ungemein emsig an der c moll-Symphonie und gleichzeitig an der C dur-Messe; aber Motive zu der ersteren sowie zu der erst später vollendeten Pastoral-Symphonie finden sich schon seit dem Jahre 1800 in seinen Skizzenbüchern. Viel und gern belächelte Beethoven das Treiben der Heiligenstädter Dorfmusikanten bei seinen sonntäglichen Spaziergängen: die Tonfolge, in der sich ein solcher Dilettant auf seiner Baßgeige den C dur-Akkord mühselig suchte, ergab das Motiv zum Credo der C dur-Messe; die seltenen einzelnen Grundtöne des Fagotts im Tanz der Landleute in der 6. Symphonie gehen auf einen „betrunkenen Fagottisten in Heiligenstadt“ zurück. Ja noch 1823 im April, als alles im Knospen und Werden war, ging Beethoven mit Schindler von Heiligenstadt gegen die Hänge des Kahlenbergs zu und blickte auf den dort vorbeiriesel̈nden Bach und sprach endlich, im Grase sitzend und an eine der dort zahlreichen alten Ulmen gelehnt, die bekannten Worte, daß ihn an dieser Stelle die Goldammern, Wachteln, Nachtigallen und Kuckucke durch ihr „Mitkomponieren“ unterstützt hätten.



Altes Gartenhaus und Heiligenstädter Turm.



Aber auch ein Vögelein ist es gewesen, das durch seinen seltsamen Ruf der Herold der fünften Symphonie geworden ist. Und das führt wieder zu dem Gedanken, daß die zwei zu gleicher Zeit entstandenen Symphonien auch inhaltlich eng zusammengehören; daß sie eigentlich, wenn man so sagen kann, dasselbe Thema behandeln, nur eine jede von ihnen von einem andern Standpunkt. In der fünften Symphonie stürmt die leidenschaftliche Erregung hinaus in die Natur, sie findet in ihr vorübergehend begeisternde Erhebung, aber bald erscheint dem übervollen Herzen die Umgebung düster drohend wie das eigene Innere und in den Jubel über die Befreiung von Qual, Kummer und Sorge mischt sich bis zum Ende eine unheimliche Ungewißheit. In der Pastoral-Symphonie hat das Künstlerherz sich der Trost und Frieden spendenden Natur vertrauensvoll genaht: es fühlt sich erquickt und versöhnt und selbst das Dröhnen des tosenden Gewitters kann die sichere Hoffnung auf Ruhe nicht zerstören.

So wie aber schon die Möglichkeit, einer jeden ein Programm unterzulegen, die zwei Symphonien miteinander verwandt erscheinen läßt, so sind sie einander auch in rein äußerlichen Dingen verblüffend ähnlich. Ihr rein empfindungsmäßiger Gehalt brachte es mit sich, daß ihr Schöpfer ohne Rücksicht auf Traditionen vorgehen mußte. So läßt er also z. B. den 3. und den 4. Satz der Fünften äußerlich ein einziges zusammenhängendes Gebilde scheinen, während er der Sechsten einen Satz mehr gibt, als es sonst üblich war. In der Orchesterbesetzung bindet er sich an keine Regel, er richtet sich einzig und allein nach dem Erfordernis des betreffenden Satzes. Die c moll-Symphonie wendet in Gesamtheit ein für jene Zeit ungewöhnliches Orchester auf: außer den Streichern und den üblichen Bläsern noch Pikkolo-Flöte und Kontrafagott sowie 3 Posaunen, die alle in Tätigkeit gesetzt werden, um dem Jubel des Schlußsatzes gerecht zu werden. Anderseits zeigt uns die Pastoral-Symphonie ganz prächtig, wie sehr es auch Beethoven verstand, sich in der Anwendung der Orchestermittel meisterlich zu beschränken. Hier verzichtet er auf alles Zuviel; er benutzt z. B. die zwei Posaunen und die Pauken bloß im Gewitter-Satz, der auch die Pikkolo-Flöte verwendet; die Trompeten benützt er charakteristisch, etwa beim Tanz der Landleute; in allen idyllischen Sätzen findet er mit Streichern, Holzbläsern und Hörnern sein Auskommen. Ist es nicht echt romantisch, daß die Leidenschaftlichkeit der einen und die ruhige Friedlichkeit der andern Symphonie ihr Spiegelbild in der so ganz verschiedenen Orchesterbesetzung finden? Es besteht aber noch eine weitere innere Aehnlichkeit. „Mehr Ausdruck der **Empfindung** als Mahlerey“ heißt es am Anfang der Pastoral-Symphonie und das ist gut, denn dem oberflächlichen Beobachter könnte



Partie am Bach bei Heiligenstadt.



die Malerei, d. h. das schildernde Element, das in der Pastorale ja doch auch stark vertreten ist, allzuwichtig erscheinen. Es ist vielleicht nicht allzuviel behauptet, wenn wir sagen, ein ähnlicher Irrtum könnte bei oberflächlicher Betrachtung der fünften

Symphonie uns befallen, freilich im umgekehrten Sinne: hier könnte uns die Empfindung alles erscheinen und wir die „Malerei“, d. i. die künstlerische Belebung und Verwertung des Naturgeistes



Aus dem alten Heiligenstadt.



und landschaftlichen Zaubers, die in der Fünften zweifellos neben der Empfindung auch vorhanden ist, ganz übersehen oder doch wenigstens allzusehr unterschätzen.

„Empfindung“ und „Malerei“ — ihre Verschmelzung ist den beiden Symphonien gemeinsam. Der düster drängende, leidenschaftliche Anfangssatz der Fünften enthält ja doch auch wieder die süßen tröstenwollenden Stimmen der Klarinette und der Flöte; so wie dem ersten Satz der Pastorale trotz seiner im allgemeinen fast heiteren Färbung ernstere Stellen keineswegs mangeln. Ja man könnte sagen: wenn der Blick beim Anhören des 1. Satzes der Sechsten über weite, grüne, sonnige Felder und blumige Wiesen zu schweifen vermeint, so führt uns der Einleitungssatz der Fünften in eine düstere Waldgegend, die uns in leidenschaftlichem Trübsinn nur bestärken kann. Die Andante-Sätze der beiden Symphonien muten uns an wie zwei von künstlerischer Empfindung beseelte Landschaftsgemälde: die „Szene am Bach“ sonnig und friedlich, tröstlich und anmutig; das As dur-Andante eine dämmernde bergige Gegend von feierlich ernstem Gepräge. Ja, könnte man nicht sogar die rührend klagende Holzbläserstelle in Moll gegen Ende des Andante der Fünften mit der bekannten Nachahmung von Kuckuck, Wachtel und Nachtigall in der Pastoral-Symphonie in eine gewisse Beziehung bringen — wie hier die Vögelein jubeln und trösten, so sehnsüchtig und klagend lassen an ersterer Stelle die Holzbläser ihre süßen Stimmen erschallen. — Selbst im „Gewitter“ in der Pastorale haben sich Malerei und Empfindung miteinander vereinigt; und auch dieser Satz fände vielleicht in der Gewitterstimmung des Scherzos der c moll-Symphonie ein Seiten-, bezw. ein Gegenstück. Und so ließe sich ein Vergleich selbst noch mit dem Jubel der beiden Schlußsätze vielleicht erfolgreich anstellen.

Die Naturbilder, die uns Fünfte und Sechste repräsentieren, sind beseelt von persönlicher Empfindung. Ein Naturbild wie etwa der 2. Satz von Beethovens erster Symphonie kann trotz der Zierlichkeit und Anmut seines Aufbaus einen Vergleich mit den späteren Symphonien kaum aushalten. Und das ist es auch, was Werke wie die c moll-Symphonie und die Pastorale dem Kunstfreund ewig teuer machen muß — indem wir ihrer im 100. Jahre nach ihrer Entstehung feierlich gedenken, lassen wir ihres Schöpfers persönliches Wesen, das in sie übergegangen ist, von neuem in unserer dankbaren Erinnerung aufleben. Wahrhaftig, wenn die neunte Symphonie gleich einer gigantischen Kuppel den Riesenbau der Beethovenschen Instrumentalmusik leuchtend krönt, dann sind Fünfte und Sechste wohl zwei hochragenden Türmen zu vergleichen, die dem Suchenden noch nach Jahrhunderten den Weg zu diesem Riesenbau weisen werden!

* * *

Gerade der Uebergang vom Frühling zum Sommer ist wie kaum eine zweite Jahreszeit geeignet, dem Auge und dem Herzen des Kunstfreundes den Zusammenhang klarzumachen, der zwischen Beethovens Instrumentalmusik und der Naturpracht und Volkstümlichkeit Heiligenstadts und seiner Umgebung besteht. Ein Spaziergang über Döbling, wo die Eroica vollendet wurde, führt uns, wie unsere erste Abbildung zeigt, durch schattige Akazienalleen, von denen Wege nach den alten Dörfern Grinzing und Sievering abzweigen, in das Herz von Heiligenstadt, auf den uralten Kirchenplatz. Wie ein treuer Wächter blickt der schlanke, spitze Kirchturm in die Gartenfülle ringsum, die noch manche alte Perle, manchen verfallenden Pavillon aus vergangenen Zeiten in sich birgt. (Eins dieser Gartenhäusl zeigt unsere zweite Abbildung.) Hat sich der Regen eines über die Gegend tosenden Gewitters verzogen, so erglänzt die ganze Park- und Gartenwelt in neuer, blühender Frische. — Das ewig junge, heiter plaudernd rieselnde Bächlein (dritte Abb.) entlang führt der Weg durch eine der entzückendsten Landschaften in der ganzen Umgebung Wiens: Wasserfällchen, beschauliche Partien, alles durchduftet von Blüten und durchjubelt von dem Gesang der Vögel, wechseln miteinander ab. Mitunter liegt ein altes Häuslein



Alte Weide in Heiligenstadt.



dazwischen, wie es unsere vierte Abbildung zeigt; so recht eine von den Hütten, in deren Schutz Beethoven vor einem Jahrhundert bisweilen ausgeruht haben mag! Uralte Riesen-

bäume ragen an einzelnen Plätzen zum Himmel auf (fünfte Abb.) — in ihren Zweigen verborgen flöteten die Ahnherren der gegenwärtigen Vogelwelt, die dem einsamen Meister „beim Komponieren halfen“. Es ist eine Stätte natürlichen Künstlertums, ein Winkel, wie sich wenige seinesgleichen auf Erden finden werden. Wir haben einzelne bekannte Motive aus den beiden Symphonien unter die Bilder gesetzt, Motive, wie sie den landschaftlichen Plätzen und ihren verschiedenen Stimmungen entsprechen und wie sie sich dem Meister vielleicht an jenen Stellen aufgedrängt haben. Möge der geweihte Boden uns in seiner natürlichen Schönheit noch recht lange erhalten bleiben.

Wien. **Egon v. Komorzynski.**

Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von Dr. G. Münzer.

(Fortsetzung.)

7. Die dreiteilige Liedform.

Die Betrachtung der letzten Stücke lehrte uns, welch eminente Bedeutung und Schönheit der Dreiteiligkeit zukommt. Es brauchen nun nicht nur zwei Tänze zu sein, welche sich zu dieser Dreiteiligkeit zusammenschließen, es können auch Lieder oder liedartige Sätze sein.

Eines der liebenswürdigsten Stücke von Mozart ist das Andante aus einer Sonate in C dur:

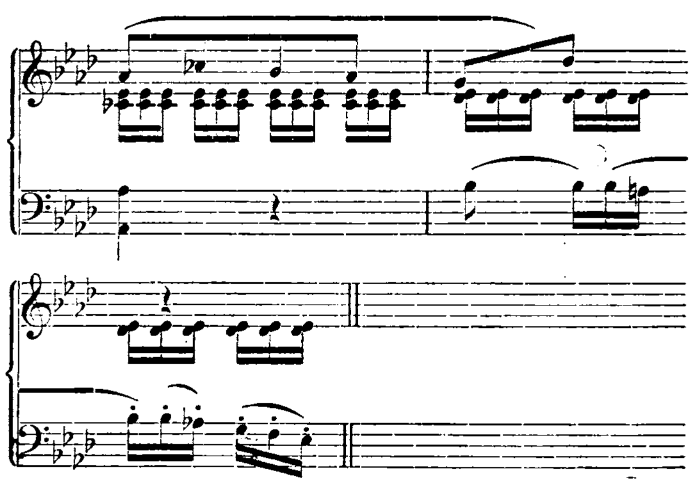


Der heiteren Anfangsmelodie, a) einem Liede, wird ein zweites entgegengestellt b). Die Tonart ist jetzt Moll. Der Gegensatz tritt noch besonders hervor dadurch, daß die neue Melodie aus der ersten, aber im entgegengesetzten Sinne — melancholisch — entwickelt ist. Man beachte auch hier, wie sehr die Liebenswürdigkeit des Hauptsatzes bei der Wiederholung — durch den Kontrast mit der Melancholie des „Alternatives“ — gewonnen hat. Entzückend aber ist die kleine Coda, welche nach der Wiederholung des Hauptteiles das Moll-Thema nun in Dur bringt. Die melancholischen Grillen sind verflogen. — Dies wäre also ein Stück in dreiteiliger Liedform. Es handelt sich dabei — wie bei der dreiteiligen Tanzform um ein durchaus symmetrisches Gebilde. Man denke an das Bild von den zwei Säulen, zwischen die der Bogen gespannt ist. Das tragende Hauptelement dabei sind die beiden gleichen Säulen — wohlgemerkt beide! Eine allein würde die Wölbung nicht stützen. — So ist in der dreiteiligen Liedform das Wesentliche — der Anfang und Ende bildende, doppelt vorhandene Hauptsatz. Das Alternativ vertritt die Stelle des verbindenden Bogens. — Im Grunde auch hier wieder das uralte Prinzip des Gegensatzes. Wir hatten schon wiederholt gesehen, daß eine Melodie gerade dadurch, daß ihr eine kontrastierende entgegengestellt wird, an Bedeutung gewinnt. Ganz besonders wirksam aber ist die eigentümliche Stellung des Kontrastes in der dreiteiligen Liedform, wo er sich gleichsam zwischen den Hauptsatz und seine Wiederholung eindrängt. Ein Stück Hexen-Einmaleins wird hier zur Wahrheit: aus zwei wird drei!

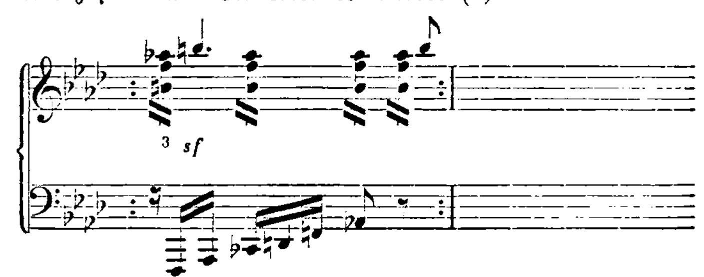
Wir können die Dreiteiligkeit als Lieblingsform aller Meister überall da finden, wo der Komponist am Ende eines Stückes wieder in die Anfangsstimmung zurückgehen will. Das Ende liegt bei dieser Art musikalischer Reisen wie bei einem Rundreisebillett wieder am Anfang. Gleichgültig ist es für das Wesen der Form, ob Hauptsatz und Alternativ äußerlich durch Teilstriche kenntlich sind oder nicht. — Stellen wir diesem Mozart ein Adagio von Beethoven gegenüber, den zweiten Satz aus der „Pathétique“. Die Melodie ist dadurch ausgezeichnet, daß sie ohne Wiederholung eines Gliedes, sich über die ersten acht Takte ausspinnt:



Es ist das eine sogenannte langatmige Melodie: ein heiliger Gesang, wie ihn nur Beethoven in seinen langsamen Sätzen anstimmt. Diesen Gesang wiederholt Beethoven, fügt eine zweite Periode an und läßt ihr abermals die Anfangsmelodie folgen. Damit schließt der Hauptsatz. Das Alternativ bringt einen Satz in as moll:

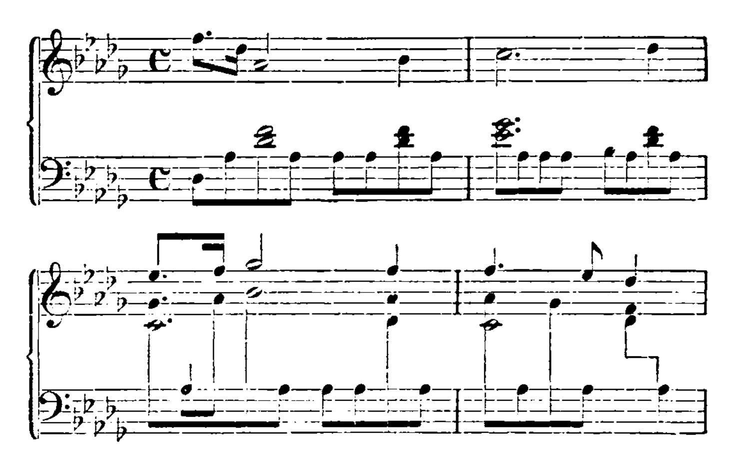


Die Triolenbegleitung, die abwärtssteigende, leise Baßfigur, gibt ihm ein traumhaftes, geheimnisvolles Klangkolorit. Wunderbar ist es, wie Beethoven diese leise begleitende Figur am Ende des Satzes ins Drohende steigert, indem er die Bewegung umkehrt. In wenigen Takten ballt sich hier eine schreckliche Gewalt zusammen. Die Sforzato-Akkorde (b)

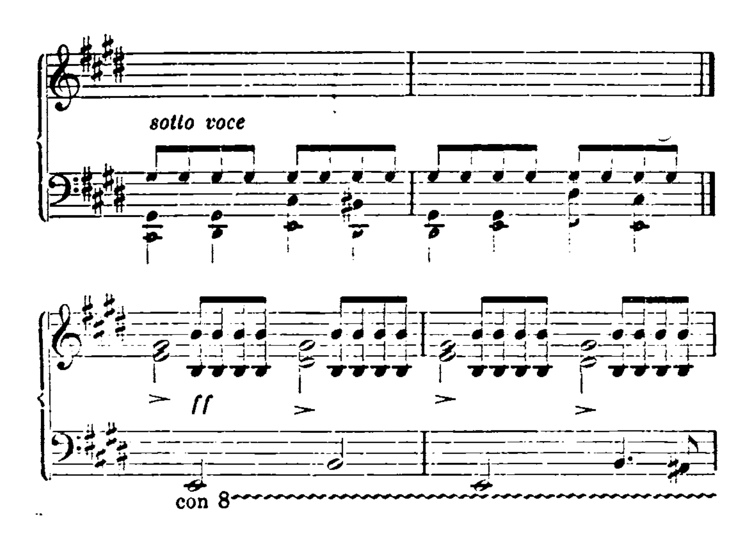


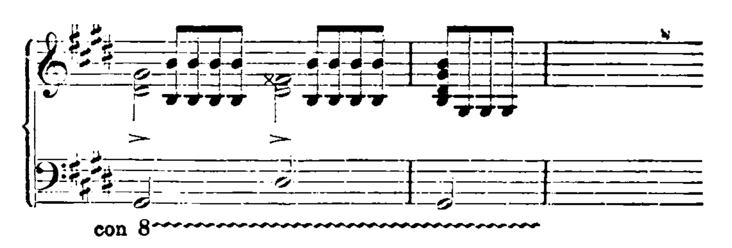
gehören zu jenen für Beethoven so charakteristischen „Schreckensnoten“, die wie das Schicksal selbst unvermutet und furchtbar eintreten. Der himmlische Anfangsgesang verscheucht Frau Sorge. Zweimal unter gesteigerter, lebhafterer Harfenbegleitung ertönt der Gesang, um — zuletzt mit erweitertem Schluß — in sehnsüchtigen Lauten zu verhallen. Der formale Unterschied zwischen dem Andante von Mozart und diesem Adagio ist der, daß Beethoven die einzelnen Teile mit Absicht äußerlich nicht trennt. Er zieht das Ganze enger zusammen, das nun wie eine einzige unendliche Melodie erklingt.

Wir sehen, diese Form ist für die Darstellung einer „Stimmung“ wirksamer als die des einfachen Liedes, weil eben durch den zugefügten Hintergrund, des Alternatives, das Bild selbst vertieft erscheint; dabei verlangt die Dreiteiligkeit noch keinen großen Apparat, kein Aufgebot motivischer oder kontrapunktischer Verarbeitung. So ist sie auch eine Lieblingsform der musikalischen Kleinkunst, die nicht komplizierte Seelengemälde, Kämpfe der Leidenschaften geben, sondern in kleinem Rahmen ein prägnantes Stimmungsbild zeichnen will. Für die psychologische Entwicklung, das Auskämpfen seelischer Konflikte werden wir eine geeignetere Form noch kennen lernen. Hier handelt es sich mehr um die Schilderung des einmal angenommenen Zustandes. Es sind nicht sowohl großartige als intime Werke, die in diese Form gegossen worden sind. So hat sie Chopin, der feinfühlige, besonders geliebt, und aus seinen Werken wollen wir uns noch ein Beispiel vorführen:



Welch' ätherisch feine Melodie — wie das ruhig flimmert in dem Silberklang der Begleitung. Wie ein leiser Sternensang. Eine beseligende Ruhe liegt über dem ganzen Liede — des Hauptteiles. Sehen wir zu, so finden wir, daß dieses Moment der Ruhe hervorgerufen ist durch den — nach Art einer liegenden Stimme leise die Begleitung durchdringenden Ton as. Die Verwendung des harmonischen Effektes ist so diskret, daß er als solcher weniger wirkt, denn als ein ruhiges Leuchten, das über dem Ganzen strahlt. — Aber welche Veränderung! (Alternativ.)





Was Ruhe war, wird qualvolle Spannung. Das as wird in gis umgedeutet, und unheimliche Schatten steigen auf — ein wildes Getön klingt zum Himmel, Orgeltöne brausen mit Posaunenstimmen dazwischen. — Eine Vision des Schreckens: — Gott sei Dank, nur eine Vision — denn noch leuchten die ruhigen Sterne vom Himmel — der Spuk verschwindet! Aehnlich wie nach den „Schreckensnoten“ im Adagio der Pathétique die Anfangsmelodie erlösend eintritt, so bannt auch hier der Wiedereintritt des milden Anfangs die düstern Schemen. Aeußerlich ist ein Unterschied in der Gestaltung der Wiederholung, indem Chopin sich mit einer Andeutung des Hauptsatzes begnügt, die hinreicht, die Anfangsstimmung wachzurufen. Die ausführliche Repetition des ruhigen Satzes hätte bei seiner Eigenart leicht etwas monoton wirken können.

Wir haben dieses sublime Nachtstück ganz aus sich heraus zu deuten versucht; es ist kaum begreiflich, wie selbst geschmackvolle Musiker, ja selbst Biographen des Künstlers an der Bezeichnung „Regentropfen-Präludium“ festhalten. Das tertium comparationis soll in dem repetierenden as (gis) liegen, das den Fall der Tropfen imitieren soll; das wäre an und für sich nicht unmöglich, widerspräche nicht das zarte flimmrige Kolorit des ganzen Hauptteiles nach meinem Empfinden durchaus dem Bilde einer Regenlandschaft. Es ist wohl etwas anderes, was uns die eigentümliche Stimmung des Stückes erklären muß. Chopin schrieb seine schönsten Präludien während eines Aufenthalts auf Majorka. Er wohnte dort in einer alten, von den Mönchen verlassenen Kartause. Da haben wir das „Programm“: der südliche Sternenhimmel, der in das stille Klostertal herabflimmert; unheimlich und düster herausragend die ruinenhaften Umrisse des alten Gebäudes.* Dieser Kontrast hat Chopin inspiriert, mit Regen hat das Des dur-Präludium wohl nichts zu tun — oder es wäre eine schlechte Schilderung. Aber Chopin verstand sich auf dergleichen doch sonst sehr gut. Das beweist sein kurzes, so ergreifendes h moll-Präludium. Dieses schrieb er während eines Unwetters, das den Regen an die Fenster prasseln ließ: „er hatte die Vorstellung, er sei ertrunken und läge auf dem Grunde des Meeres und fühle, wie die kalten Wassertropfen taktmäßig auf seine Brust perlten.“ Es liegt also hier wohl eine Verwechslung der beiden Préludes vor; aber der Regen wird dem Des dur-Präludium von unsern Musikern ebenso gütig weiter spendiert werden, wie Beethovens cis moll-Sonate — der „Mondschein“. — Wer überhaupt von Auslegungen programmatischer Art nichts wissen will, hat vielleicht den größten Reiz von Chopins Märchenstück, — und er schreibe sich als Motto nur ein Dichterwort darüber:

Durch alle Töne tönet im bunten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen, für den, der heimlich lauschet.

* * *

Wir sprachen oben von dem eigentümlichen Klangreiz des Stückes; das bringt uns noch auf das Geheimnis, auf dem der eigentümliche sinnliche Klang der Chopinschen Kompositionen beruht. Dieser Meister hat immer mit der Eigenart des Klaviertones gerechnet. Er verstand es, den verhallenden Ton desselben auszuspinnen, und singend, forttönend zu machen, indem er gehaltene Noten in Figuren auflöste oder seinen Melodien im Pedal schwebende Begleitungsfiguren unterlegte. Klanglücken, wie sie in Wirklichkeit bei dem Vortrage von Werken anderer Meister, besonders in weiterer Entfernung vom Instrument oft unvermeidlich sind, entstehen bei Chopin

* Karasowski, Chopin II. 71.

niemals. Er dachte und schrieb als Pianist. Ja, der vielgeschmähte Klavierton als solcher scheint ihn manchmal zu seinen schönsten Inspirationen geleitet zu haben. Ist es nicht auch, als ob das einzigartige Des dur-Präludium ganz allein aus dem leise vibrierenden Ton der As-Taste hervorgezogen sei? Die spröde und doch so poetische „Klavierseele“ verstand keiner wie Chopin.

Der Monatsplauderer.

Reklame.

Also, die Pariser „Salome“ wäre vorbei. Staub genug hat sie aufgewirbelt und in Deutschland hat sie Straußens Prestige gerade in Kreisen geschadet, die ihm nicht gleichgültig sein können. Diese fühlten sich durch das „Reklamewesen“, das mit jener Aufführung Hand in Hand ging, abgestoßen und verübeln es dem erfolgreichen Helden des Tages, machen ihn gewissermaßen persönlich dafür verantwortlich. Das Unzutreffende eines solchen gemeinüblichen Vorgehens wird der Oeffentlichkeit noch immer nicht klar. Und war die Sache denn nicht in der Tat einiges Aufsehens wert? Schon vom rein politischen Standpunkt. Daß ein lebender deutscher Komponist bezw. der Erste unter den lebenden ein Werk, das, wie immer man es künstlerisch bewerten mag, jedenfalls das allgemeine Interesse in Anspruch nimmt, daß dieser deutsche Komponist sein Werk zu Paris in deutscher Sprache mit einem Stabe aus Deutschland mitgenommener Sänger zur Aufführung bringt, mag ja manchen „Modernen“ als nichts Besonderes erscheinen. Wer aber an das Schicksal des „Tannhäuser“ denkt, wer in Angelo Neumanns kürzlich erschienenen Wagner-Memoiren von den vergeblichen Mühen um die ersten Aufführungen der Werke des Bayreuther Meisters in Paris gelesen hat, wird in der Aufnahme der „Salome“ bei den Franzosen das Symptom eines großen, bedeutungsvollen Umschwunges der Verhältnisse erkennen. Gewiß war der Beifall, der „Salome“ in Paris umtoste, nicht durchaus reinen künstlerischen Motiven entsprungen. Die Sensationsgier, der Snobismus, die Dekadenz, die sich in Text und Musik so sprechend geschildert fand — all das und noch anderes applaudierte mit. Aber Hand aufs Herz: glaubt jemand ernstlich, daß der Enthusiasmus der Pariser bei den ersten, berühmten Wagner-Aufführungen durchaus nur dem Verständnis entsprungen sei? Waren unter denen, die sich beim „Tristan“, bei der „Walküre“, beim „Lohengrin“ in der Großen Oper am lautesten bemerkbar machten, nur kongeniale Verehrer? Und doch hat man, und mit vollem Recht, jene Erfolge der Wagnerschen Schöpfungen als künstlerische Siege gefeiert.



Max Büttner.
Hofphot. Oskar Suck, Karlsruhe i. B. (Text siehe S. 414.)

Also mache man nicht gar so viel Wesens daraus, daß ein großes Zeitungsfeuerwerk das Ereignis der Pariser „Salome“ begleitete. Man vergesse nicht, daß ein von der Mode getragener Komponistenname, wie der eines Richard Strauß, die Reklame nicht braucht, oder vielmehr gar nicht darauf angewiesen ist, Reklame zu schlagen, da sie sich ganz von selbst an ihn heftet. Die Zeitungen, die ihn interviewen und ihre Berichterstatter allen seinen Spuren folgen lassen, die Verleger, die sich um seine Werke reißen, die Theaterdirektoren, die sie mit möglichstem Klimbim in Szene setzen, das Publikum selbst, das sich von ihm hypnotisieren läßt — sie sind die Urheber der Strauß-Reklame und gerade sie sind es auch, welche über diese von ihnen selbst gezüchtete Reklame schließlich die Nasen rümpfen. Spotten ihrer selbst und wissen nicht wie.

Man sehe doch nur, wie es sonst in der Welt gemacht wird. Man denke an die Wiener Direktionskrise. Mahler geht von der Hofoper. In diesem Augenblick entfesselt sich ein geschäftiges Treiben. Eine Depesche jagt die andere. Warum geht er? Darum, deshalb! — Nein, wird dementiert, der Grund liegt ganz wo anders. Man vermutet ... (folgen Vermutungen auf Vermutungen). Interviews werden angestellt, Nachrufe gehalten. Leute, die mit der Feder sein Regime oft sehr rücksichtslos angriffen, entdecken plötzlich die „positiven“ Seiten seines Wirkens und weinen ihm Tintentränen in den Blättern nach. Sängerinnen, die er „gemacht“ hat, die ihre ganze Existenz seiner künstlerischen Führung verdanken, werfen seine Lieder, die sie bisher bei jeder passenden oder unpassenden Gelegenheit sangen, in den Winkel und lassen schon im nächsten Jour, den sie besuchen, die Lieder des ertönen, den die neuesten Nachrichten als den kommenden Mann bezeichnen. Aber ach, was werden da für Namen genannt! Denn der Geschäftsvorteil vieler Leute erfordert es, auch wenn sie nicht daran denken könnten, eine erste Position einzunehmen, bei Besetzungen wenigstens „genannt“ zu werden. Brüchige Existenzen werden durch solche Nennungen fürs Auge des Publikums wieder künstlich geleimt. „Er war mit in Vorschlag gebracht.“ Das stellt manches Stück verlorener oder schwindender Reputation wieder her. Natürlich ist das Ganze meist pure Erfindung, von einem gefälligen Journalisten geschickt ins Blatt lanciert und dann tausendfach kritiklos nachgedruckt ... — Nehmen wir an, es verdichte sich das Nebeltreiben schwanker Gerüchte schließlich um die Person eines „Wahrscheinlichen“, sagen wir im vorliegenden Falle z. B. Mottls. Sofort richten sich unzählige Augenpfeile auf ihn. Biographien und Archive werden nach Personalien durchstöbert, Freunde und Bekannte müssen „interessante Details aus seinem Leben“ erzählen, Konzert- und Gastabende des aktuellen Mannes in der betreffenden Stadt werden vom Statistiker mit unendlichem Fleiß aus den Spalten älterer Journaljahrgänge und aus Reminiszenzen der Gedenkmänner zusammengestellt, der Sonntagsfeuilletonist hat einen Mittelpunkt für seinen geistigen Kohlgarten und auch der Photograph bekommt zu tun. So setzt die vermutliche Berufung eines Auserwählten Hunderte von Köpfen und Händen in Tätigkeit, lange bevor er selbst in Aktion tritt und diese oder jene, seine Sache fördernde Notiz etwa veranlaßt, diese oder jene öffentliche Erklärung abgibt. Und da beginnt erst der eigentliche Hahnenkampf. Wer irgend ein Recht dazu zu haben glaubt, drängt sich nun an seine Person heran, setzt Bekannte und Verwandte, Onkel und Tanten in Bewegung, um eine „Aeußerung“ zu erschnappen, die sich zur Verwertung für

die Oeffentlichkeit eignete. Wer aber keine Beziehungen finden kann, dem bleibt nichts übrig als die Opposition. Während die „Andern" im Hause des „Genannten" aus und eingehen, stellt er sich auf die entgegengesetzte Seite des Marktes und verhöhnt den Eifer seiner glücklicheren Kollegen, kritisiert und glossiert die Notizen, die sie bringen, schilt die Reklame und trägt selbst am allermeisten dazu bei, sie zu vergrößern. Denn heutzutage kann man durch das Attentat eines temperamentvollen Gegners noch viel populärer und berühmter werden, als durch noch so große offiziöse Lorbeerkränze. Ein sehr moderner Komponist soll gesagt haben: Die Leute sollen schreiben, ich hätte meinen Vater gemordet und silberne Löffel gestohlen. Das schadet nichts, wenn nur mein Name täglich in den Blättern steht. Und der Mann versteht seine Zeit. In dem fortwährenden Genanntwerden liegt das Geheimnis des Erfolges, nicht in langweiligen Ruhmesartikeln, deren Zweck man nur allzubald durchschaut. In gewissem Sinne sind es — o Ironie des Schicksals — gerade die Feinde eines bedeutenden Mannes, die seiner Sache die größten Dienste leisten.

Ich sagte: eines bedeutenden Mannes und lege den Nachdruck auf das Attribut. Mit richtigem Instinkt fühlt das Publikum heraus, daß man stark und leidenschaftlich nur bekämpft, was irgendwie bedeutend ist, und erkennt in dem Vorhandensein einer heftigen Opposition viel sicherer das Vorhandensein einer geistigen Bedeutung als in dem noch so dick aufgetragenen Lobe der Parteigänger. Einen großen Anhang kann heute jeder Windbeutel haben. Großen Widerspruch findet nur die bedeutende Persönlichkeit. Daher das Weisheitswort des Volkes: Viel Feind, viel Ehr! Und Anastasius Grün bemerkt mit Recht, man könne einem Manne keine sein Andenken mehr schädigende Grabschrift schreiben als: „Er hatte keinen Feind."

Reklame ist nicht immer etwas künstlich Gemachtes, sondern oft die Folge, nicht die Ursache der Berühmtheit. Und dann ist sie in der Regel nichts Ungesundes. Dann wächst sie ganz organisch und schwillt lawinenartig an, ganz ohne das absichtliche Zutun dessen, dem sie gilt, dann schlägt eben alles, Lob oder Tadel, Freund oder Feind zum Ruhme aus. Auf der Oberfläche des weiten, großen, buntbewegten Lebens kann man eben nur mit der Posaune zum Volke sprechen. Das sollte keinen wundern. Sorgen wir nur dafür, daß es abseits von der Heerstraße auch stille Pfade und lauschige Winkel gibt, wo auch der Ton der schwärmenden Geige und des sinnenden Flötenspiels noch vernommen und genossen werden kann.

Richard Batka.

Unsere Künstler.

Max Büttner.

(Porträt siehe S. 413.)

Unter den Opfern, die der unerbittliche Schnitter Tod während der letzten Jahre in den Reihen hervorragender Bühnensänger zur Ernte gebracht hat, befinden sich eine ganze Anzahl bedeutender Baritonisten: Franz Betz, Theodor Reichmann, Fritz Plank, Otto Schelper und Eugen Gura, die getreuen Paladine Richard Wagners und tätigen Helfer bei seinem gewaltigen Bayreuther Werk, sind schnell hintereinander eingegangen in die ewige Ruhe; der liederfrohe Mund von Paul Bulß ist für immer verstummt und verhältnismäßig klein erscheint uns mit einem Male das Häufchen der bedeutenden Vertreter des Baritonfaches, wenn wir unseren Blick heute über diejenigen gleiten lassen, die zurückgeblieben und die nunmehr berufen erscheinen, das Erbe der genannten Koryphäen deutscher dramatischer Gesangskunst anzutreten und in ihrem Sinne getreulich weiter zu pflegen und zu verwalten. Dieser wenigen Berufenen einer ist unzweifelhaft Max Büttner, der Heldenbariton des großherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe.

Max Büttner — um zunächst einige biographische Daten und Anhaltspunkte über unseren Künstler zu geben — wurde am 6. März 1859 in Potsdam als Sohn eines Steuerinspektors geboren und genoß im elterlichen Hause eine sorgfältige Erziehung, in der auch der musikalische Unterricht, wie die Anleitung und die Erweckung des Sinnes und der Liebe zur holden Tonkunst eine wichtige Rolle spielten. Nach Absolvierung des Marienstift-Gymnasiums in Stettin beschloß der junge Büttner, sich dem Studium der Chemie zu widmen. Schon während der letzten Gymnasialjahre von einem Gesanglehrer wiederholt auf seine hervorragende stimmliche Begabung aufmerksam gemacht, sagte Büttner dem akademischen Berufe aber bald wieder Valet und beschloß, seiner immer stärker sich geltend machenden Neigung, Bühnensänger zu werden, endlich nachzugeben. Bei zwei Gesangsmeistern, Fräulein Luise Reß und Professor Julius Hey in Berlin, unterzog sich Büttner nunmehr sorgfältigen gesanglichen Studien und sah sich bereits nach zwei Jahren so weit gefördert, daß er im Sommer des Jahres 1882 am Berliner Wilhelm-Theater als Czar in der bekannten Lortzingschen Oper sein erstes Debüt wagen konnte, das sehr glücklich und vielversprechend ausfiel. Ein Engagement an das Fürstliche Hoftheater in Sondershausen war die Folge dieses ersten theatralischen Versuchs, dem sich nach Jahresfrist ein weiteres am Mainzer Stadttheater anschloß. Nachdem Büttner sich auf diese Weise ein ansehnliches Repertoire und die für den Bühnensänger nun einmal unerläßliche Routine erworben hatte, konnte er im Herbst 1885 einem Ruf an die vereinigten herzoglichen Theater von Coburg-Gotha als alleiniger Vertreter des Heldenbaritonfaches Folge leisten. Seine vortrefflichen Leistungen als Sänger und Schauspieler fanden auch bei zahlreichen Gastspielen an benachbarten und anderen größeren deutschen Theatern verdiente Würdigung. Als Konzert- und Oratoriensänger erwarb er sich durch seine echte und schlichte Vortragsweise und seinen geistvoll durchdachten, zu Herzen gehenden Gesang einen großen Freundeskreis daheim, sowie besonders in ganz Thüringen und am sangesfrohen Rhein. Von 1885—1901 wirkte Büttner, sehr bald zum herzoglich sächsischen Kammersänger ernannt, in Coburg-Gotha. Durch den Tod des in so tragischer Weise bei einem Sturz in die Versenkung ums Leben gekommenen genialen Fritz Plank in Karlsruhe war die Stellung eines ersten Baritonisten am großherzoglich badischen Hoftheater vakant geworden. Büttner bewarb sich darum, gastierte als Telramund und Holländer und wurde sogleich für diese bedeutende, durch die langjährige Tätigkeit Felix Mottls auf ein so hohes künstlerisches Niveau gehobene Bühne verpflichtet, der er heute noch als hochgeschätztes Mitglied angehört. —

Büttner darf, was Charakter, Färbung und Volumen der Stimme, ferner was Vortrags- und Gesangweise und endlich was äußere Erscheinung und Spiel anbetrifft, so recht als der Typus des dramatischen Sängers, speziell des Heldenbaritons gelten. Alles an diesem Künstler, was ihm an natürlichen äußeren Mitteln verliehen und was ihm an intellektuellen Gaben und seelischem Empfinden innewohnt, ist groß, kraftvoll, imponierend, gesund und dabei gleichzeitig voll Innerlichkeit, Wahrheit und Gemütstiefe des Ausdrucks und der Empfindung. Sein Organ ist ein Bariton von ungewöhnlich dunklem Klangtimbre, großer Fülle, bedeutender Ausgiebigkeit (auch nach der Tiefe zu) und vollausladender Wucht und schönem metallischen Glanz in der leichtansprechenden Höhe. Durch die ganze ungemein energische und nachdrucksvolle Singweise und Gesangstechnik, die Büttner zu eigen ist, wird der Eindruck des Männlich-Robusten, Kernigen, spezifisch Heroischen, das seinem Organ schon von Natur anhaftet, in seinem Gesangsvortrag noch sehr wesentlich und sehr glücklich verstärkt und gehoben. Der Ausdruck des Pathetischen, Heldenhaften, die Darstellung der Lapidargestalten der Richard Wagnerschen Tondramen in den kraftvoll bewegten, dramatisch lebendigen Situationen, an denen in diesen Werken ja kein Mangel ist, bilden die eigentliche Domäne Büttners. Den rezitativischen Stil, den „Sprachgesang", behandelt und beherrscht der Künstler mit absoluter Vollkommenheit, wie er überhaupt vielfach an das Vorbild des verstorbenen genialen ersten Bayreuther Alberich-Darstellers Karl Hill gemahnt. Hiermit soll aber nicht etwa gesagt sein, daß Büttner die Kunst des „bel canto", die Wiedergabe und Durchführung mehr oder minder lyrisch angelegter und gesangreich ausgestatteter Opernpartien weniger zusage oder adäquat sei. Vielmehr darf er sogar Rollen dieser Art, wie Wolfram und Hans Sachs, zu seinen allerbesten künstlerischen Darbietungen zählen. Die ungewöhnliche schauspielerische Begabung und das starke natürliche Temperament, deren Büttner sich rühmen darf, erhöhen die Wirkungskraft und den Reiz seiner künstlerischen Darbietungen auf der Bühne. Neben der reichen Galerie der von ihm geschaffenen Wagnerschen Helden seien von nichtwagnerischen Partien des Künstlers hier nur noch sein vornehm gehaltener Don Juan erwähnt, sein düsterer Pizarro, sein charakteristischer Lysiart, sein leidenschafterfüllter Heiling, sein männlich-edler Tell, sowie Nelusco, St. Bris, Petrucchio, Luna, Rigoletto, Czar, Kühleborn. Auch als Konzertsänger genießt, wie oben schon gesagt, Büttner in ganz Deutschland, Oesterreich, Schweiz und Holland mit Recht einen bedeutenden Ruf. Sowohl im Lieder-, wie im Oratoriengesang bewährt sich seine durch und durch vornehme Kunst, seine hochentwickelte, solide Gesangstechnik und die edle, schlichte, zu Herzen gehende und ungemein ansprechende Art seines Vortrags und seiner stets fein durchdachten und durchgeistigten Auffassung. Der sympathische Künstler feiert in diesem Sommer das Jubiläum seiner 25jährigen Bühnentätigkeit, das er erfreulicherweise noch im Vollbesitz seiner künstlerischen Mittel und auf der Höhe der durch nichts gestörten Schaffensfreudigkeit stehend begehen darf.

Carlos Droste.



Das Mannheimer Jubiläumsmusikfest.

Die künstlerische Weihe des dreihundertjährigen Wiegenfestes unserer Stadt, die mit den Festspielen im Hoftheater einen so vielverheißenden Anfang genommen, hat in einem viertägigen Musikfest eine würdige Fortsetzung gehabt. Es war ein guter Gedanke der Leitung unseres Musikfestes, dieses mit der Vorführung von Werken der „Mannheimer Tonschule" des 18. Jahrhunderts zu beginnen. Ist doch die Bedeutung dieser Musiker und Komponisten aus Karl Theodors Zeit noch lange nicht genug gewürdigt. Es ist Dr. Hugo Riemanns Verdienst, auf die Bedeutung dieser Musiker für die Entwicklung der Symphonie hingewiesen zu haben. In Sandbergers „Denkmäler der Tonkunst in Bayern" schreibt er: „Die gänzliche Vergessenheit, welcher die Komponisten Stamitz, F. X. Richter, Filtz, Holzbauer, Toeschi und Cannabich anheimgefallen sind, wäre verzeihlich, wenn diese Männer Epigonen gewesen wären, welche sich in einem ausgefahrenen Geleise als Nenner eines Zeitgeschmacks der Menge bewegten. Da aber gerade das Gegenteil der Fall ist und dieselben vielmehr eine Stilrichtung begründet haben, so gibt es für den Untergang der Erinnerung an sie keine andere Erklärung als die, daß der Glanz des großen Wiener Dreigestirns Haydn-Mozart-Beethoven sie allmählich überstrahlt hat." Der schlagendste Beweis, daß die Kunst der sogenannten „Wiener Schule" auf derjenigen „Mannheims" fußt, ist die Tatsache, daß J. Stamitz seine letzte Symphonie geschrieben hatte, als Haydn sein erstes Werk dieser Gattung komponierte.

Das Programm des ersten Abends unseres Musikfestes enthielt eine Symphonie in A dur op. 4 Nr. 5 von Franz Xaver Richter (1720—1789), ein einsätziges Konzert für Flöte, Oboe und Fagott mit Orchesterbegleitung von Christian Cannabich (1731—1798) und von Johann Stamitz (1717—1761), dem geistigen Haupt dieser Schule, zwei Orchestertrios in C dur und B dur op. 1 Nr. 1 und Nr. 5, und die E dur-Symphonie op. 3 Nr. 1. Allen diesen Werken gemeinsam ist neben der Klarheit und Uebersichtlichkeit der Struktur der melodische Fluß, die Leichtbeweglichkeit und Geschmeidigkeit der thematischen Durchführung. Der tiefste und originellste dieser Komponisten ist Stamitz. Seine beiden Orchestertrios zeigen neben charakteristischer Verwendung der Instrumente kunstvolle thematische Durchführung und „meisterliche Bässe", wie Schubart einst mit Recht hervorhob. Das Orchestertrio in B dur ist geradezu von entzückender Frische. In der D dur-Symphonie dieses Meisters finden wir bereits das Menuett mit kontrastierendem Trio als integrierenden Bestandteil der Symphonie. Im zweiten Teile des Programms, das wie alle folgenden von dem Vorwurf allzu großer Reichhaltigkeit und ermüdender Länge nicht ganz freizusprechen war, folgte Haydn in seiner D dur-Symphonie Nr. 4. Sämtliche Werke fanden unter Peter Raabes feinfühliger Leitung durch das Mannheimer Hoftheaterorchester eine höchst beifallswürdige Wiedergabe. Den Beschluß des Abends bildete die konzertante Symphonie für Violine und Viola in Es dur von Mozart, bei deren Ausführung H. Marteau aus Genf und Casadesus aus Paris sich durch hohe Künstlerschaft auszeichneten.

Das zweite Konzert ließ in fortschreitender Entwicklung der Instrumentalmusik die drei Tonheroen: Beethoven, Brahms und Bruckner zu Worte kommen, und dieser Tag überstrahlte an glänzender Leuchtkraft sowohl den vorhergegangenen wie die beiden nachfolgenden. Zur Leitung dieses Konzerts war der Dirigent des Wiener Konzertvereins Ferd. Löwe berufen worden. An der Spitze eines stattlichen, aus dem Mannheimer Hoftheater- und dem Münchner Kaimorchester gebildeten Orchesterkörpers, feierte die souveräne Direktionskunst Löwes, namentlich in der „achten Symphonie" von Bruckner glänzende Triumphe. Wie immer bei diesem Komponisten wirkten auch in dieser Symphonie die beiden Mittelsätze am stärksten. Beethovens „Fünfte" kam namentlich in ihren beiden Schlußsätzen zur fortreißenden Wirkung. Dazwischen stand das symphonisch gehaltene Doppelkonzert für Violine und Violoncell op. 102 von Brahms, dessen Solopartien den Herren Becker (Violoncello) — bekanntlich ein Mannheimer Kind — und Marteau (Violine) Gelegenheit zur Betätigung ihrer Künstlerschaft gab.

Der dritte und vierte Tag waren der Vokalkomposition gewidmet. Ersterer brachte neben Liszts „Graner Messe" zwei Novitäten: ein Chorwerk Theodor Streichers, eines Urenkels jenes Streicher, der Schiller auf der Flucht nach Mannheim begleitete, und Konstanz Bernekers „Krönungskantate". Die musikalische Einstudierung und Leitung hatte unser einheimischer junger Kapellmeister, Herr Kutzschbach, übernommen und trefflich durchgeführt. Ein stattlicher, etwa 800 Sänger starker Festchor hatte sich willig in den Dienst der schönen Aufgabe gestellt; ihm stand ein aus den Damen Tilly Cahnbley-Hinken, Wehrenfennig und den Herren Senius und Heinemann gebildetes vortreffliches Soloquartett gegenüber. Liszts Messe erstrahlte in ihrer hehren Größe und hinterließ insbesondere im „Kyrie" und „Sanktus" wahrhaft erhabene Eindrücke. Von den beiden Novitäten gebe ich Streichers „Exequien der Mignon", einem von vornehmer musikalischer Diktion getragenen Werke, das die Stelle im 8. Kapitel des 8. Buches aus „Wilhelm Meisters Lehrjahren" zum Vorwurf hat, den Vorzug. Der weiteren Verbreitung dieses Werkes könnten nur dessen eminente Schwierigkeiten hindernd im Wege stehen. Ein sichtbarer und ein unsichtbarer Kinderchor treten in reizvolle Wechselbeziehungen zu dem teilweise geteilten gemischten Chor und es ergeben sich Klangwirkungen und Steigerungen von außerordentlicher Schönheit. Die Wiedergabe erschöpfte zwar nicht alle Schwierigkeiten des kühn harmonisierten Werkes, war aber immerhin eine sehr achtbare. Die Krönungskantate von Berneker ist ein tüchtig gearbeitetes Werk, das dem musiktechnischen Können seines Schöpfers ein durchaus ehrendes Zeugnis ausstellt. Die Ausführung durch den Gesamtchor und die Solisten, von denen Heinemann die Hauptaufgabe zufiel, verdient Lob.

Das letzte Konzert galt der deutschen Lyrik. Ausgehend von den bedeutenderen Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts: J. A. P. Schulz (1747—1800), R. Zumsteeg (1760—1802) und J. F. Reichardt (1752—1814) führte das Programm über Mozart und Beethoven zum Liederkönig Schubert und von diesem über Löwe, Schumann und Brahms zu dem „Wagner des deutschen Liedes": Hugo Wolf. In den Vortrag des über 30 Nummern umfassenden Programms teilten sich die Damen M. Lammen (Sopran), H. Wehrenfennig (Alt) und die Herren Senius (Tenor) und Heinemann (Baßbariton). Fräulein Lammen ist eine ungemein feinsinnig gestaltende, poetisch empfindende Liedersängerin. Herr Senius wußte den jeweiligen Stimmungsgehalt trefflich zu erschöpfen. Die Palme aber gebührt Herrn Heinemann, bei dem sich ein selten schönes Organ mit einem warmblütigen musikalischen Vortrag aufs glücklichste vereinigt. Herr Löwe begleitete sämtliche Gesänge mit Feingefühl. Ein Rückblick auf den Gesamtverlauf des Jubiläumsmusikfestes hat wohl bei jedem Besucher den Eindruck befestigt, daß es einen der Kunstvergangenheit Mannheims würdigen Verlauf nahm. **Fr. Mack.**

Das II. Elsass-Lothringische Musikfest.

Das II. Elsaß-Lothringische Musikfest, das in den Tagen vom 1.—3. Juni in Straßburg stattfand, ist für die „größere Musikwelt" leider durch das gleichzeitige Mannheimer Jubiläumsfest zum Teil „totgemacht" worden. Wie es scheint, will man nach dem Erfolg des ersten Festes (an dem Mahlers Direktionskunst den Hauptanteil hatte) jetzt alle zwei Jahre eine solche Feier inszenieren, — zur Hebung des hiesigen Kunstlebens, namentlich auch zur Verschmelzung altelsässischer und deutscher Kunstkultur von erheblichem Werte! — Der erste Abend brachte unter Leitung von Colonne (Paris) die Berliozsche „Damnation de Faust". Daß es „chauvinistisch" sein soll, wenn ich den Wunsch ausdrücke, an Stelle dieses hier schon oft aufgeführten Werkes, über das zudem die Meinungen doch einigermaßen geteilt sind, und nachdem bereits das I. Musikfest ein großes französisches Chorwerk „Béatitudes" gebracht hatte, auch zur Abwechslung einmal ein bedeutendes deutsches Oratorium aufzuführen, wird man außerhalb Straßburgs kaum verstehen, ebensowenig daß die Konstatierung der unzweifelhaften Tatsache, daß das deutsche Dirigententum dem französischen überlegen ist (man nenne mir doch die Analoga zu unseren internationalen Kapazitäten: Mahler, Richter, Weingartner, Nikisch, Mottl, Steinbach, Löwe, Muck usw.?), eine „Brüskierung" des Elsässertums darstellen soll, wiewohl gerade mir eine solche um so ferner liegt, als ich durch verwandtschaftliche Bande jenem nahestehe! Ich erwähne das nur, um zu zeigen, welchen Deutungen hierorts eine objektive Kritik ausgesetzt ist! Die Aufführung des jedenfalls genialen Werkes (in der Ursprache) war glänzend, so daß sie wohl mit der Wahl aussöhnen konnte; dies ist einerseits der Hingabe des sympathischen und trotz seines Alters höchst lebendigen und schwungvollen Pariser Dirigenten, anderseits den guten Eigenschaften der Solisten zu danken: Frau Buisson, Dalmores, ein stimmgewaltiger, nur im Piano etwas schwächerer Tenor von strahlender Höhe, und Albers, der Brüsseler Bariton, der allerdings den Mephisto etwas sehr bourgeoishaft interpretierte. Das Orchester, durch Darmstädter Streicher verstärkt, leistete — an allen drei Abenden — Vortreffliches; der Chor hätte besser „gesiebt" sein können! Den Höhepunkt brachte der zweite Abend, Bach, Beethoven und Brahms gewidmet, und von Steinbach in prachtvoll-großzügiger Weise dirigiert. Namentlich seine lebensprühende Wiedergabe der Brahmsschen e moll-Symphonie war ein „Ereignis", nicht minder die für Bach-Pedanten vielleicht anstößige reichschattierte Ausarbeitung des dritten brandenburgischen Konzerts. Meßschaert trug mit gewohnter Meisterschaft und einer Stilgröße, die ihm wenige nachmachen, Bachs „Kreuzstab-Kantate" und eine Serie Brahms-Lieder vor (nur die „Feldeinsamkeit" zu wenig breitgetragen!), mag auch seine Stimme selbst mehr ätherisch geworden sein. Von Beethoven kam die Egmont-Ouvertüre, in wuchtiger Größe, und das Violinkonzert, durch den Wiener Rosé weich und ausdrucksreich gespielt, zum Vortrag.

Der dritte Abend war etwas bunt zusammengewürfelt und weniger wirkungsvoll aufgebaut. Auch mußte ich mit vielen Hörern — wiederum zum Verdruß einiger „Unentwegten"! — leider konstatieren, daß Mottl, der Dirigent des Abends, nicht gerade einen „persönlichen" Eindruck auslöste, was zum Teil eben am Charakter der Stücke lag, und natürlich weder heißen soll, daß er überhaupt keinen Eindruck gemacht habe, noch daß er ein schlechter Dirigent sei! Aber in einer Probe hatte er, anscheinend ziemlich abgespannt, nicht vermocht, eine individuellere Gestaltung seiner Vorträge herauszuarbeiten; zudem

bin ich weder ein Schwärmer für die Auswüchse des heutigen Reisedirigententums, noch auch ein prinzipieller Verhimmler „großer Namen", wenn diese einmal — quando bonus dormitat Homerus — nichts Großes leisten! Doch das ärgert natürlich die, deren Musikverständnis in der Anbetung der Namen kulminiert. Ebensowenig kann ich mit dem besten Willen mich in die von manchen Seiten beliebte Bruckner-Schwärmerei hineinsuggerieren: die vorgetragene Symphonie von ihm (Nr. 4, „Romantische" genannt, warum weiß ich nicht) atmet bei allen orchestralen und technischen Vorzügen stellenweise (besonders im Adagio) eine ungetrübte Monotonie, und die Neigung Bruckners zu stetigen Wiederholungen, wobei ihm nur zu oft der Faden abreißt, die Leblosigkeit mancher seiner Themen und jene Neigung, endlos „nebeneinander" statt in logischem Aufbau und weiser Beschränkung (siehe Beethoven und Brahms!) „ineinander" zu komponieren, wie sie besonders im Finale dieser Symphonie hervortritt, macht mir ihn nicht sympathischer. Nichtsdestoweniger ist es völlig gerechtfertigt, ihn gelegentlich zu Gehör zu bringen, und ich bin der letzte, der ihn totgeschwiegen wissen will, weil mir dies oder jenes bei ihm nicht sonderlich gefällt! — Volkmar Andreäs symphonische Phantasie „Schwermut—Entrückung—Vision" ist ein ganz in den Fußstapfen der „Modernen" wandelndes (Rich. Strauß noch übertrumpfendes) Tonstück, dessen innerer Gehalt von einer allzu lärmenden Orchestrierung stellenweise erdrückt wird; Effekte, wie das Klopfen mit dem Bogen aufs Holz bei den Bratschen, sollten doch als recht wenig vornehm, besser unterlassen werden. Gibt's denn nicht Schlaginstrumente genug? Der junge Komponist dirigierte sein mehr bestauntes als bewundertes Werk selbst, mit derselben unruhigen Nervosität, die auch seine Musik atmet. — Neben dem Raffinement dieses modernen Orchesters mußte sogar die Wagnersche Faust-Ouvertüre ziemlich verblassen! Besondere Freude aber bereitete d'Alberts freundliches und strahlendes E dur-Klavierkonzert, einsätzig, mit mannigfacher Verarbeitung eines Hauptthemas zu vier Abschnitten, das der Komponist selbst mit gewohnter Meisterschaft vorführte. Eine Mozartsche Zerlinen-Arie (!) hinterher mag das oben über das Programm Gesagte erläutern! Einen effektvollen, wenn auch nicht gerade tiefgehenden Schluß bildete der 13. Psalm von Liszt, eins seiner faßlichsten, durch glänzenden Tonsatz — in der Mitte schier Mendelssohnisch-weich — sich auszeichnenden Werke.

So bot das auch von auswärts sehr gut besuchte Fest im großen und ganzen eine Reihe hervorragender Kunstgenüsse, von recht erheblicher Güte der Ausführung, die vorbildlich wirken und das Urteil sowie den Geschmack des Publikums heben und reifen lassen können, mochte auch allerdings das einheimische Element aktiv so gut wie gar nicht (in zwei weniger gelungenen kleinen Solis) in Erscheinung getreten sein! — Möge in Zukunft, hoffentlich unter Hauptleitung unseres dereinstigen Dirigenten, stets die Qualität des Gebotenen, nicht nur der Kult einzelner Modegrößen den Hauptanziehungspunkt unserer (sowie sonstiger!!) Musikfeste bilden! —

Dr. G. Altmann.

„Salome" und die Pariser Kritik.

Die Vorstellungen der Deutschen Operngesellschaft im Pariser Chatelet-Theater sind vorüber; Richard Strauß, der einen Augenblick der Erholung von seiner musikalischen Tätigkeit dazu benützt hat, von Fontainebleau aus als Schriftsteller die Welt zu überraschen (wir kommen darauf noch zu sprechen), Strauß hat beim Erscheinen dieser Nummer bereits wieder beim Dresdner Tonkünstlerfeste als Vorsitzender des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" gewirkt. Nachdem also der erste Trubel der Pariser Salome-Aufführungen, die so viel Staub aufgewirbelt haben, hinter uns liegt, wird es heute um so interessanter sein, mit der Betrachtung der französischen kritischen Stimmen auf das Pariser Ereignis der deutschen Aufführung in aller Ruhe zurückzublicken. (Nebenbei bemerkt, sind wir der Meinung, daß die Aufführung der Salome in deutscher Sprache ein Fehler war. Sowie einem von Einzelheiten des Textes z. B. durch eine minderwertige Sängerin viel verloren geht, schwächt sich die Wirkung, selbst wenn man die Oper genauer kennt, bedeutend ab.) Wir veröffentlichen zuerst die wichtigsten Sätze aus den Kritiken der musikalischen Fachpresse, dann die der Tageszeitungen, die uns den allerersten Eindruck wiedergeben. Wen die hier niedergelegten Aeußerungen über Straußens Werk in ihrem Zusammenhang weniger interessieren, möge sie als charakteristische Dokumente der musikalischen Kritik selber betrachten. Er wird auf seine Rechnung kommen.

Von den Urteilen der hervorragenden Pariser musikalischen Fachpresse, die uns im Auszuge vorliegen, ist das einzig völlig absprechende das von Arthur Pougin im „Ménestrel", der kaum ein gutes Wort an Strauß und seiner Salome läßt. Er schreibt: „Seine Verachtung gegenüber Mendelssohn und anderen derartigen musikalischen ‚Ignoranten' ist grenzenlos." Aha, aus dieser Ecke pfeift der Wind. Nun, dem stünde immerhin die außerordentliche Verehrung gegenüber, die Strauß für Mozart stets, aber auch stets durch Wort und Tat an den Tag gelegt hat! Und wir meinen, daß es Herrn Pougin doch sehr schwer fallen würde, seine Behauptungen auch zu beweisen. Daran fehlt's unter diesen und ähnlichen Umständen eben meistens.

Dann schleudert Herr Pougin den „Snobs" (jeder, dem die Salome gefällt, scheint plötzlich ein Snob geworden zu sein) folgende vernichtende Worte zu: „Ich aber, der ich kein Snob bin, sondern Fachmusikkritiker (!), sage es frei heraus, es ist ein unverdauliches Werk." Der Fachmusikkritiker ist nach zwei Seiten hin interessant und charakteristisch: erstens in bezug auf eine gewisse Ueberhebung dem gewöhnlichen, meist naiv und daher ehrlich urteilenden Hörer gegenüber, zweitens aber, und das ist viel wichtiger, weil es den Fachmusiker im allgemeinen natürlich viel schwerer ankommen muß, Strauß zu „überwinden", sich über die Härten und „Regellosigkeiten" seiner Musik hinwegzusetzen, als den Laien. Das ist wohl zu allen Zeiten so gewesen und soll durchaus nicht etwa im tadelnden Sinne den Fachmusikern gegenüber erwähnt werden. Aber es erklärt viel. Ein anderer Kritiker, Jules Combarieu in der „Revue musicale", urteilt auch nicht durchaus zustimmend. Unser Korrespondent, Herr Dr. Neißer, der nun das Wort hat, schreibt uns darüber:

Ein „historisch geschulter" Kritiker bemerkt, nachdem er dem Werke das eigentlich Tiefe und Wahrhaftige nicht zusprechen kann, weiter: „Es ist eine dekorative Musik, etwa im Stile von Rochegrosses dekorativen Gemälden; „je enormer, desto schöner." So genial Strauß auch sein mag, so fehlt ihm doch der Geschmack im französischen Sinne des Wortes. Stellen wir Richard Strauß unserem Bizet gegenüber: ersterer nötigt uns ein Staunen, letzterer Entzücken ab. Bewundernswert ist Straußens kompositorische Widerstandskraft, seine allen technischen Schwierigkeiten Trotz bietende Feder, sein wahrhaft babylonischer Kontrapunkt, seine Kenntnisse in der Architektur der Klänge und seine unerschöpfliche Erfindungsgabe. Sein Sinn fürs Große im symphonischen Verstande zeugt von einer höchst achtbaren Künstlerschaft. Die Melodien strömen ihm nur so zu, wären sie nur, an und für sich betrachtet, vornehmer! Aber er weiß eben seine Melodik meisterlich zu verarbeiten. „Es ist ja kolossal!" Diesen Ausruf unserer deutschen Nachbarn möchte auch ich ohne Ironie wiederholen, und ich teile durchaus nicht die Ansicht eines Pariser Komponisten, der folgendermaßen über die „Salome" urteilte: „Das ist ein Ragout aus irgend einem billigen Restaurant, das der Oberkoch des deutschen Kaisers mit einer pikanten Sauce zu übergießen wußte!" ...

Jean Huré, der Kritiker der Zeitschrift „Le Monde musical" findet die Schlußszene zwar pervers, aber durchaus nicht unwahr, „Straußens Musik ist die typische Ausdrucksmusik, die vor keinem Mittel zurückschreckt, diesen Zweck zu erreichen, selbst nicht vor klanglichen Ungeheuerlichkeiten. Die einzige Konzession, die er der Musik macht, ist, daß er Musikinstrumente benutzt, aber man fühlt, er würde sich auch irgendwelcher anderer Klangkörper bedienen: setzt er doch häufig an die Stelle der Klänge Geräusche. Diese Musik entstammt einem ganz wunderbar organisierten Kopf, der freiwillig auf einfache „Musikalität" verzichtet, deren er gleichwohl durchaus fähig ist. Neben Stellen, die einen Augenblick fast plastisch schön wirken, finden sich geradezu ordinäre Klangkombinationen, neben edlen, gemessenen finden sich Rhythmen, die die reinsten Clownsprünge vollführen. Trotzdem ein eigentlicher Dispositionsplan nicht ersichtlich ist, ist doch eine Tendenz zum symphonischen Stil unverkennbar. Auf polyphonisch klar gestaltete Takte folgen schwerfällige Halte und unendliche Tremolos: und dennoch hat man unaufhörlich den Eindruck, das Werk eines Genies zu hören. Trotz des Mangels an stilistischer Einheit ist das Werk doch aus einem Guß gestaltet. Selbst die unschönen Stellen werden durch einen Hauch von Erhabenheit verklärt." Nun kommt ein Wort, das ganz besonders sympathisch wirkt, weil es zeigt, daß Huré von dem innersten Streben beseelt ist, die Kunst Richard Straußens bei der Wurzel zu erfassen, was leider ein Teil der französischen Beurteiler nicht für der Mühe wert hält: „Wir Lateiner können diese urgermanische Kunst niemals voll erfassen, so wenig wie die Deutschen die unsere, aber es kann unserer Intelligenz nur ein günstiges Zeugnis ausstellen, wenn wir die Kraft der Persönlichkeit erkennen, die sich in diesem Werke offenbart!" Insbesondere lobt dann Huré noch die Instrumentation, die trotz ihrer Stärke die Singstimmen niemals erstické. Huré schließt mit dem Satze: „Zur Zeit Wagners galt das Exzentrische für ein Verbrechen, heutzutage gilt es für einen künstlerischen Vorzug; „absonderlich" ist heute gleichbedeutend mit „groß". Strauß ist sich dessen wohl bewußt; seine „Salome" ist sicherlich ein geniales Werk, so sehr sich auch über den musikalischen Stil streiten läßt."

Die übrigen Urteile der Fachpresse, soweit sie mir vorlagen, sind weniger charakteristisch. Paul Milliet nennt im „Monde Artiste" Strauß den Adepten einer Theorie, deren Erfinder niemand anders als Marpurg ist (denn mit „Marpurg" kann doch Milliet kaum einen anderen Theoretiker meinen?). Dieser Marpurg hatte nämlich bereits behauptet, daß der Endzweck der Musik sei, alle Leidenschaften durch Töne und Rhythmen auszudrücken. Diese Theorie sei aber sehr dehnbar. Wenn z. B. Strauß die Enthauptung des Jochanaan malen will und wenn er dann über dem gehaltenen b moll-Akkord eine Quintsaite durchdringend herüberstreichen läßt, so kann der Hörer ja wohl die Vorstellung des das Fleisch des Täufers durchschneidenden Henkerschwertes haben, — aber auf ganz dieselbe Weise könnte auch etwas ganz anderes — etwa der Flug ängstlich dahinflatternder Vögel — gemalt werden. Sicherlich ist Strauß ein Meister in Klangkombinationen.

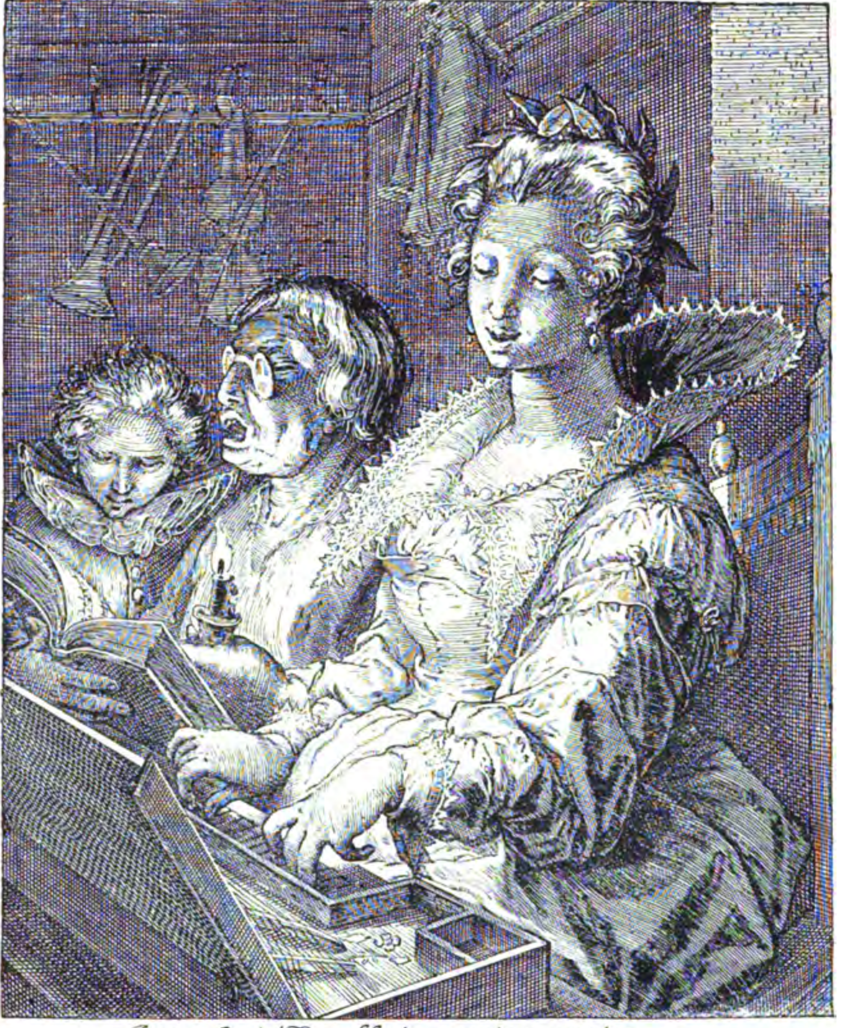
Victor Debay dachte, wie er im „Courrier musical" schreibt, während der Aufführung an eine kokette Frau, die sich ein aus teils echten, teils falschen Steinen bestehendes Geschmeide umgehängt hat, lediglich aus Koketterie und ohne den geringsten Geschmack zu bekunden. Man bewundert und verabscheut diese Musik immer ab-

wechselnd, bisweilen bewundert und verabscheut man sie auch zu gleicher Zeit!

Einer ausführlichen Würdigung unterzieht Henri de Curzon das Werk im „Guide musical“. „Nach ein- oder zweimaligem Hören kann man ein derartig kompliziertes Opus nicht beurteilen. (Sehr richtig! Red.) Je mehr man sich aber vertieft, desto größer wird das Interesse. Nach dem ersten Hören dieser Musik ist man völlig erschlafft. Wieder und immer wieder muß man es sich anhören, um die charakteristische Farbe der Leitmotive, die trotz ihrer mannigfaltigen Nuancierung durchaus einheitlich gestaltet sind, ersehen zu können. Zumal die Mischung kalter Sinnlichkeit und berechnenden Wahnsinns, die die Gestalt der Tetrarchentochter charakterisiert, ist in Straußens Musik mit philosophischer Schärfe zum Ausdruck gebracht. Ich kenne,“ so meint de Curzon, „kein zweites Werk, in dem der Komponist den Text so völlig absorbiert. Mag auch Strauß hierbei hie und da vielleicht etwas zu weit gehen, so ist einem dies doch noch immer lieber als die süßliche Verballhornisierung des gleichen Stoffes, die sich Massenet in seiner „Hérodiade“ hat zuschulden kommen lassen.“

Unter den Musikkritikern der großen Tageszeitungen, die hier in Frage kommen, äußert sich mit am ausführlichsten Pierre Lalo, einer der geachtetsten und gefürchtetsten Kritiker in Paris, im „Temps“ folgendermaßen über das Textbuch:

„Ich finde das Textbuch geradezu herausfordernd widerwärtig und ekelerregend...... Abscheulich berührt der anmaßend affektierte Stil, wie er die englischen Aestheten auszuzeichnen pflegt. Gräßlich ist die verlogene Rhetorik, das verlogene Raffinement. Besonders abstoßend wirkt die geschäftsmäßige Ausbeutung des Sadismus. Was Bühnenwirksamkeit anbetrifft, enthält das Libretto immerhin einige gute Stellen, die jedoch den schauderhaften Stil des Ganzen nicht wettzumachen vermögen... Was mich an der Musik frappiert, ist vor allen Dingen die kolossale Kraft, das pulsierende Leben, das gleichwohl von einer eminenten Intelligenz gezügelt wird. Das wimmelt nur so von Kontrasten, die einander doch niemals beengen. Man kommt gar nicht zu Atem. Ehe man sich's versieht, sind zwei Stunden verflossen. Dann freilich merkt man erst, daß man sich zwei Stunden hat verzaubern lassen, daß diese „Salome“ der inneren Wärme ermangelt. Kein Ton dieser Musik kommt vom Herzen, kein Ton dringt zu Herzen. Aber dieser Fehler der Musik gereicht ihr zugleich zum Vorteil, denn dadurch werden wir der Weichlichkeit des Textbuches nicht inne. Diese eminente Verstandesarbeit grenzt bisweilen ans Ekstatische: man denke an den berühmten Triller beim Kuß der Salome. Was die Erfindung anbetrifft, stand Strauß nie vorher auf solcher Höhe. Freilich sind wiederum einige Melodien geradezu ordinär und mit Italianismen durchsetzt, und doch unterscheiden sie sich von den italienischen Melodien durch ihre Knappheit, durch die nervöse motivische Zusammenraffung. Auch Mendelssohn und Wagner haben die Partitur beeinflußt. Aber es ist kein direkter Einfluß mehr wie in Straußens früheren Werken wahrzunehmen, Strauß hat sich aus der Knechtschaft befreit. Formgebung und Tonsprache sind ganz sein Eigentum. Unerreicht ist der Instrumentator Strauß, er ist ein wahres Orchestergenie. „Ich glaubte ein Kenner des Orchesters zu sein, nun sehe ich, es gibt noch Klangfarben, die mir unbekannt waren“, so äußerte sich einer der größten französischen Musiker über die Salome.



Ein Konzert.

Alter Stich von Hendrik Goltzius (Niederländer, 1558—1617).

Trotz ihrer Kompliziertheit ist die Instrumentation niemals dick, sondern stets leichtflüssig und klar. Diese Salome-Partitur,“ so schließt Lalo seine Analyse, „ist eine Ausnahmeerscheinung in der Musikliteratur, und der Tonkünstler, der sie geschaffen, ist, unter Vorbehalt seiner Schwächen, ein großer Musiker.“ —

„In seiner Partitur zur Salome,“ so beginnt Gabriel Fauré, der Direktor des Konservatoriums, seine Kritik im „Figaro“, „überträgt Strauß das Prinzip seiner symphonischen Dichtungen auf das Musikdrama. Salome ist eine symphonische Dichtung mit hinzugefügten Singstimmen. Alles mögliche und unmögliche wird bis ins kleinste Detail hinein geschildert, und zwar mit Hilfe einer oft mittelmäßigen Thematik, die aber durch die eminente Technik des Komponisten direkt verklärt wird. Dieses Sichüberstürzen der Effekte ermüdet den Hörer sehr bald, ja selbst die Augen des Hörers werden schier geblendet. Niemals noch hat Strauß einen solch unerhörten Gebrauch von Dissonanzen gemacht, die sich wohl aus dem Stoff erklären lassen, mit denen ich persönlich jedoch mich meiner ganzen künstlerischen Gesinnung nach nie werde befreunden können. Immerhin enthält das Werk auch nach meinem Dafürhalten ganz wundervolle Stellen.“

Aus der sehr interessanten Kritik des neuen Musikkritikers am „Echo de Paris“, Arthur Coquard, hebe ich folgende Stellen hervor: „Das Textbuch wendet sich an die unedelsten Instinkte des Publikums. Zwar weht ein starker tragischer Hauch in dieser Geschichte von der Tochter der Herodias, aber was für eine korrupte Atmosphäre schlägt uns entgegen!... Es ist begreiflich, daß Strauß zu einem solchen Text eine entsprechend heftige Musik geschrieben hat. Wie in seiner „Sinfonia domestica“ häuft er auch hier wieder das Komplizierte. Es scheint schon bald, als knüpfe Strauß an die Kontrapunktisten des 15. und 16. Jahrhunderts an, die in der Musik nichts als die Kunst der Klangkombinationen erblickten. Ein enormes Talent ist dem Komponisten zweifellos eigen. „Enorm“, das ist das einzig richtige Wort. Vermag er doch die entferntesten Tonalitäten zu vereinigen. Und doch würde ich gern auf diese Wunder verzichten, wenn ich statt dessen nur ein Körnchen Schönheit entdeckte! Seien wir doch ehrlich: die Erfindung steht nicht auf der Höhe seiner Technik. Am besten gelungen sind die stillen Momente, etwa Salomes Verzweiflung, der Tanz ꝛc. Strauß ist eben vor allem Symphoniker: hier leistet er Fabelhaftes, er teilt die Instrumente in infinitum, ja er zwingt sie zu ihrem Charakter fremden Aufgaben: ich bin überzeugt, wenn Strauß ein Gärtner wäre, er würde die Birnbäume dahin bringen, Aepfel zu tragen! Pfeifen doch seine Violinen wie Pikkolopfeifen, stoßen doch seine Instrumente Schreie aus wie Menschen . . . Wie betäubt verläßt man das Theater, man lechzt nach gesunder Luft!“

In ebenso unabhängiger wie warmherziger Weise bespricht Nozière, einer der allerfeinsinnigsten Schauspielkritiker in Paris, das Werk, dessen Textbuch er schon etwas veraltet findet. An Straußens Musik fällt ihm die Gesundheit auf, ein Umstand, der der einheitlichen Wirkung zunächst nicht entgegenkommt. An der Orchestrierung rühmt auch er die Klarheit. Sein Orchester ist unbegreiflich einfach wie die Elemente. Nicht die Lokalfarbe, sondern die Empfindungen der Menschen charakterisiert seine Musik, die, alles in allem, schlechthin bewundernswert sei. Er vergleicht sie lodernden Flammen oder den Wogen des Meeres: man versteht ihre Schönheit, ohne nach dem

Warum zu fragen. Die Musik der Salome sei unverständlich und doch so einfach, wie die Elemente. Nozière verzichtet, sie zu beschreiben und seine Besprechung soll nur der Ausdruck seiner Huldigung für Strauß sein.

Gegenüber diesen mehr oder minder anerkennend gehaltenen Kritiken wollen die deutschfeindlichen oder gar die auf den tüchtigen Organisator G. Astruc gemünzten antisemitischen Ausfälle etwa der „Libre Parole" wenig besagen. Auch Paul Souday, der Kritiker des „Eclair", spielt zwar scharf auf die Reklametrommel an, die für Strauß gerührt worden sei, aber er lobt dessenungeachtet das Werk in Ausdrücken unverhohlener Bewunderung.

Arthur Neißer (Paris).



Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil
trüben, das er fällt.

Braunschweig. Wie man bei einem Erlebnis die unangenehmen begleitenden Umstände bald vergißt, das fröhliche Ende aber im Gedächtnis behält, möge auch die Erinnerung, der beste Prüfstein für einen Genuß, an die wichtigsten musikalischen Ereignisse der letzten Zeit nochmals aufgefrischt werden. Im Hoftheater herrschte reges Leben. Frau Senger-Bettaque (Stuttgart, Isolde) und Frau Preuse-Matzenauer (München, Carmen, Amneris) brachten angenehme Abwechslung in den Spielplan; als Neuheit erhielten wir „Flauto solo" von d'Albert in tüchtiger Wiedergabe, infolge der Krankheit von Fräulein Kuzel konnte der Erfolg leider nicht ausgenützt werden, aber auch das musikalische Lustspiel soll seine fröhliche Auferstehung feiern. Im nächsten Jahre will uns der Heldentenor L. Gritzinger verlassen; um vollwertigen Ersatz zu bekommen, ließ die Intendantur schon jetzt einige Bewerber gastieren; die Frage harrt zwar noch der Entscheidung, die Wahl gestaltet sich aber leichter als die unseres Landesherrn, denn Publikum und Kritik entscheiden sich einstimmig für Abel (Essen), der durch sein angenehmes, weiches, in der Höhe ausgiebiges Organ den Rivalen Maurick (Barmen) glänzend besiegte. Ueber die neueste Oper von Professor Dr. Hans Sommer „Riquet mit dem Schopf" haben wir bereits berichtet. — Die meisten Konzerte hatten nur lokale Bedeutung. Der Verein für Kammermusik (Hofkapellmeister Riedel, Hofkonzertmeister Wünsch, Kammervirtuos Bieber, Kammermusiker Bigner und Meyer) gestaltete den 100. Abend zu einem glänzenden Jubiläumskonzert und den letzten diesjährigen zu einem Brahms-Abend, anläßlich des zehnjährigen Todestags (3. April 1897) des Meisters. Die Hofkapelle schloß günstig ab; Fräulein M. Heinemann (hier), eine junge, hoffnungsvolle Künstlerin, bot mit Beethovens Klavierkonzert (Es dur) und einigen Solostücken hervorragende Leistungen, während ihr Partner, Kammersänger K. Burrian (Dresden) auf dem Podium weniger als im Hoftheater („Tannhäuser") gefiel, die Wahl der Werke (Erzählung aus dem „Evangelimann" von Kienzl und Lieder) trug einen Teil der Schuld. Die ehemalige Akademie für Kunstgesang entwickelte sich unter Direktor Settekorns Leitung zum „Cäcilien-Verein" und trat unter der neuen Flagge mit einem Liszt-Abend („Die heilige Cäcilie", „Der entfesselte Prometheus") erfolgreich an die Oeffentlichkeit. Direktor Wegmann räumte E. d'Albert das letzte der populären Konzerte zu einem Klavierabend (Beethoven, Sonate op. 90, Schumann, Phantasie op. 17, Mendelssohn, Variations sérieuses, Chopin, Etüden, Liszt, Polonaise E dur usw.) ein und verlieh dadurch der ganzen Reihe unvergleichlichen Glanz. Der Künstler, freudig begrüßt, war gut aufgelegt und spielte besser als je; auch Professor Lutter (Hannover), eine seiner besten Schülerinnen Gertrud Rößler (hier) und Fräulein Außenac (Paris), die auf deutschem Boden bei uns zuerst die Schwingen zu weiterem Fluge erprobte, erfreuten sich eines großen berechtigten Erfolgs. Das Konzert der Braunschweiger Liedertafel (Dirigent Hofkapellmeister H. Riedel) hatte eine vielversprechende Uraufführung; Wolfgang Riedel, der Sohn des Dirigenten, vertonte acht Nummern der „Zigeunerverse" von G. Busse-Palma und traf den übermütigen, ironischen oder trotzig herausfordernden Ton sehr gut. Auf Ausgestaltung und Herausarbeitung des poetischen Hauptgedankens legt er das meiste Gewicht, gibt nicht bloß musikalische Zutaten, sondern machte auch den Text wirkungsvoller: beide Elemente sind untrennbar, aus zwei edlen Metallen wurde ein neues, in sich völlig ausgeglichenes erschmolzen. Angenehm fällt die Formgewandtheit auf, der Komponist versteht es, unser Gemüt nicht nur mit seiner tief erregten Empfindung, sondern auch durch alle möglichen lyrisch-musikalischen Kunstmittel von Anfang an auf die eigenartige Lebensanschauung des Helden voll grimmigen Hasses gegen jeden äußeren Zwang einzustimmen, unser Mitleid mit dessen Los als Abschluß und Ausklang zu wecken. Hofopernsänger Spies (hier) und Hofkapellmeister Riedel am Klavier trugen zu dem durchschlagenden Erfolge wesentlich bei. In der Karwoche schloß die Saison mit zwei geistlichen Konzerten weihevoll ab, der Schradersche a cappella-Chor wählte kürzere Werke von Palestrina, Bach, Mich. Haydn, G. Schreck und A. Becker, die Professor Schrader mit großer Gewissenhaftigkeit vorbereitet hatte; der erreichte Eindruck wurde, durch die beiden Solisten Fräulein Soret (Berlin) und Hofopernsänger Spies ergänzt, abgerundet. Der Chorgesangverein (Hofmusikdirektor Clarus) vermittelte am Karfreitag eine vorzügliche Wiedergabe von Händels „Messias"; die Solisten Fräulein G. Forst (Wien), Th. Funck (Berlin), die Herren Hummelsheim (Hannover), Heß van der Wyk (Kiel), der Chor und die herzogliche Hofkapelle trugen in gleicher Weise zu der erzielten weihevollen Stimmung bei.

Ernst Stier.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Für die kommende Saison bereitet Direktor Gregor von der „Komischen Oper" in Berlin folgende Novitäten vor: d'Alberts „Tiefland", „Hoffnung auf Segen" von Grelinger, Massenets „Werther", Leoncavallos „Zaza", Puccinis „Manon Lescaut", „Demoiselle de Belle-Isle" von Spiro Samara; Alfanos „Auferstehung", deren Libretto nach Tolstois gleichnamigem Roman geschrieben ist, und Rubinsteins „Dämon".

— Die Hofoper in Dresden kündet für die nächste Spielzeit folgende Neuheiten an: „Tragaldabas", vieraktige Oper von Eugen d'Albert; „Akte" von Joan Manen; „Die Schönen von Fogaras", komische Oper von Ludwig Grünfeld; „Frühlingsnacht", einaktiges Musikdrama von Schjelderup; „Zierpuppen" von Goetzl; „Eugen Onegin" von Tschaikowsky.

— Der Philharmonische Verein in Mainz hat bei Gelegenheit der Feier seines „Cäcilien-Festes" Boieldieus vergessene komische Oper „Die umgestürzten Wagen" aufgeführt. „Les voitures versées" hat übrigens vor einiger Zeit der Münchner „Orchester-Verein" ebenfalls aufgeführt.

— Im tschechischen Nationaltheater zu Prag hat die Premiere der „musikalischen Dichtung" „Sen lesa" d. i. „Waldestraum", des heimischen, überaus talentvollen tschechischen Komponisten Ladislaus Prokop einen starken äußeren Erfolg erlebt. Sie interessierte als weiterer Schritt auf dem bisher nur einmal betretenen Gebiete der allegorischen Oper (der erste Versuch war das Tonmärchen „Das Glück"). Leider übersah der Komponist die Hauptbedingung der Wirkung eines solchen Werkes: die Kürze und Klarheit der Handlung (bei aller Symbolik). Rasch wie ein Traum muß dergleichen vorüberziehen. Prokop aber, nichts weniger als erfindungsarm, musiziert drei Stunden lang über ein unklares, fadenscheiniges Libretto, so daß die wirklich hübschen, eigenartigen und stimmungssatten Momente seiner Musik im 1. und 3. Akte durch das Zuviel des nicht Guten erdrückt werden. Die ausgezeichnete Aufführung hatte den Hauptanteil am Erfolge. R. F. P.

— Ueber die älteste erhaltene deutsche Oper schreibt man uns aus Dresden: In seiner letzten musikalischen Vesper brachte der Dresdner Kreuzchor (Dir. Musikdirektor Otto Richter) außer zwei Motetten Seb. Bachs eine Aria, Sinfonia und Chor aus S. Th. Stadens „Geistlich Waldgedicht oder Freudenspiel, genannt Seelewig, auf italianische Art gesetzet", zur Aufführung. „Seelewig", bekanntlich die älteste erhaltene deutsche Oper (1644), ist von Robert Eitner in den „Monatsheften für Musikgeschichte" (Jahrg. XIII, S. 53 ff.) neu gedruckt. Der instrumentale Teil dieses musikgeschichtlich sehr interessanten Werkes schreibt folgende Orchesterbesetzung vor: 3 Geigen, 3 Flöten, 3 Schalmeyen und 1 grobes Horn, während den „Grund" (Continuo) „eine Theorba durch und durchführet." ph.

— In der Pariser Opéra Comique ist unter Leitung des Komponisten André Messagers neueste Oper „Fortunio", Text nach Mussets „Le Chandelier", aufgeführt worden. Eine Besprechung der Pariser Novität folgt in nächster Nummer.

— In Christiania ist im Nationaltheater eine rein norwegische Oper, „Sjömandsbruden" (Die Seemannsbraut), des Komponisten Aspestrand zum erstenmal aufgeführt worden.

— Der „Stuttgarter Tonkünstler-Verein" hat in vergangener Saison seinen Mitgliedern erlesene musikalische Genüsse geboten. In 7 Vormittagskonzerten kamen zur Aufführung: Trio in F dur von Schumann, Quintett in F dur von Bruckner, Trio sinfonico von E. Bossi, Romantische Stücke von Dvořák, Quintett von W. von Baußnern, Goldberg-Variationen von Bach, Sonaten von Biber (1644) und Dall' Abaco (1675). Werken von Weingartner, Reger und Wilhelm Berger war je ein ganzes Konzert gewidmet, ebenso einer Gedenkfeier für Brahms. Mit einem Vortrage „Der Humor in der Musik" erfreute Dr. Otto Neitzel (Köln). Unter den Mitwirkenden ist in erster Linie des unermüdlichen Vorstandes Max Pauer zu gedenken, ferner des Wendling-Quartetts, der Damen Bopp-Glaser, H. Schweiker, M. Diestel, Rückbeil-Hiller, der Herren Freytag, Feuerlein, Benzinger, Dunn, Lang und der Gäste Weingartner, Berger und Reger. Der Tonkünstler-Verein verzichtet seit einiger Zeit auf die öffentliche Kritik seiner Aufführungen. Er scheint sich dabei recht wohl zu fühlen und seine Mitgliederzahl nimmt stetig zu. Möge er weiterhin gedeihen!

— Der Münchner Tonkünstler-Verein hat „Intime musikalische Abende" ins Leben gerufen. Am ersten Abend wurden neue Kompositionen von dem jungen Oesterreicher Heinrich Schalit (Cellosonate), A. Beer-Walbrunn (Gesänge, vierhändige Klaviersuite), Franz Mikorey (Gesänge) und Max Schillings (Gesänge) aufgeführt.

— In der Reformierten Kirche zu Dresden hat Kirchenmusikdirektor Uso Seifert in seinen letzten Konzerten außer Kompositionen

von Buxtehude, Matthias Weckmann (1624—1674) und Karl Ferd. Fischer (um 1720) die Hauptteile aus dem „Musikalischen Opfer" von J. S. Bach (Triosätze für Violine, Flöte und Orgel, sechsstimmige Fuge) aufgeführt.

— Die 95. Aufführung im Musiksalon Bertrand Roth in Dresden hat von zeitgenössischen Werken ein Quartett in A dur von Reinhold Glière (op. 2), sowie Gesänge und ein Oktett in D (op. 5) für 4 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelli desselben Komponisten gebracht. Die 96. Aufführung war ein Mozart-Abend zur Feier der Enthüllung des Dresdner Denkmals.



Kunst und Künstler.

— Mahlers Demission. Gustav Mahler geht also, ist gegangen worden, trotzdem er selbst seine Demission gab, weil er einsah, daß ein Bleiben unter diesen Umständen sich nicht mit seinen künstlerischen Anschauungen vertragen würde. Und unwillkürlich denkt man an den Münchner Hoftheaterprozeß und an das Verhalten des Prinzregenten, der einem Künstler wie Felix Mottl (der als Mahlers Nachfolger nach Wien gehen wollte) seine Entlassung verweigerte, weil Münchens Kunstleben einen derartigen Verlust nicht aushalten könnte. In Wien ist man weniger besorgt. Niemals hat sich der Klatsch an Mahlers Namen gewagt, niemals hat es an der Wiener Hofoper Zustände gegeben, die nach Abhilfe schrien. Aber es genügt, daß man eine geniale Persönlichkeit ist, um in Oesterreich zu verstimmen. Kommt dann noch eine kleine Privatangelegenheit hinzu, etwa die Tatsache, daß sich eine mittelmäßige Sängerin künstlerisch unbefriedigt fühlt und ihre Verbindungen gegen den verhaßten Direktor ausnutzt, dann ist das Genie eben fertig. Ueberraschen kann einen das kaum mehr. So ging's vor Jahren einmal im Burgtheater, als Max Burckhardt, der sich aus einem Dilettanten zu einem hervorragenden Theatermanne entwickelt hatte und es verstand, im Publikum das längst erstorbene Interesse am Burgtheater neu zu erregen, den Intrigen einer kleinen Schauspielerclique zum Opfer fiel. Dann wurde Paul Schlenther Direktor und seither zählt das Burgtheater künstlerisch und literarisch nicht mehr mit. Man darf sich also nicht wundern, wenn es mit dem andern Hoftheater — der Oper — ebenso geht. Es ist in diesen Blättern vor einiger Zeit von Mahler als Operndirektor die Rede gewesen (in Nr. 8 dieses Jahrgangs: „Von der Wiener Hofoper") und es fällt mir auch heute nicht ein, seine Fehler zu vertuschen. Ein explosives Temperament, explosiv auch in seinem Tätigkeitsdrang und seinem plötzlichen Nachlassen, hat er in den letzten zwei Jahren das Dirigieren seiner Symphonien im Auslande scheinbar für wichtiger gehalten, als die Leitung der ihm unterstehenden Bühne. Das ist nicht in Ordnung, gewiß nicht. Aber wer weiß, ob Mahler nicht schon damals fest entschlossen war, die Leitung der Oper niederzulegen? Er hat sich vielen seiner Mitglieder verhaßt gemacht — aber wann ist je ein rücksichtslos gegen Tenoristen- und Primadonnen-Uebermut auftretender Direktor beliebt gewesen? Endlich hat er durch seinen allzu künstlerischen Geschmack in Ausstattungsangelegenheiten das Defizit bedenklich vergrößert. Das ist richtig, aber diese Verluste hätten sich hereinbringen lassen, wenn es möglich gewesen wäre, immer ein volles Haus zu erzielen. Daß dies nicht der Fall war, ist nicht Mahlers Schuld, sondern die der Hoftheaterverwaltung, die die Sitzpreise in geradezu lächerlicher Weise in die Höhe trieb. Seit etwa zehn Jahren nämlich werden fast alljährlich Veränderungen an den Sitzpreisen vorgenommen, nach der Höhe zu natürlich. Bald wird „zur Bequemlichkeit des Publikums" eine Vormerkgebühr eingehoben, bald wird dieselbe „zur Bequemlichkeit des Publikums" weggelassen und der Sitzpreis einfach erhöht. So ist man glücklich so weit gekommen, die Galerieplätze fast auf das Doppelte ihres ursprünglichen Preises zu bringen und damit dem bürgerlichen Intelligenz- aber nicht Finanzpublikum unzugänglich zu machen, das seine musikalischen Bedürfnisse eben anderswo befriedigen muß. Die Galerien, mit denen ein Direktor sonst am sichersten rechnen durfte, sind heute leer. Logen und Parkett werden zumeist von Leuten besucht, die „gesehen" sein wollen und die Hofbühne ist somit von einer „moralischen Anstalt" zu einer leeren Schaustellung von Abendtoiletten herabgesunken, wie etwa die Pariser Große Oper. Wer es weiß, wie tief der musikalisch sehr fein empfindende Wiener mit seiner Oper verwachsen ist, der kann auch begreifen, was es für ihn heißt, auf diese Freuden verzichten zu müssen, weil sie ihm kaum mehr erschwinglich sind — allein der artistische Direktor hat damit nichts zu tun. Der Haß gegen Mahler datiert nicht von heute. Als Hans Richter von der Leitung der Philharmonischen Konzerte zurücktrat, wurde Mahler zum Dirigenten gewählt. Er plagte sein Orchester — das philharmonische und das Hofopernorchester sind in Wien identisch — mit unerhört vielen Proben, mit unerhörter Gewissenhaftigkeit, aber er führte sie auch zu unerhörten Siegen. Was war die Folge? Der unbequeme Dirigent wurde nicht wiedergewählt und an seine Stelle der unbedeutende Joseph Hellmesberger gesetzt. Bald genug aber begannen die Philharmoniker die Folgen ihrer Wahl am eigenen Leibe zu spüren — nicht nur künstlerisch. Die früher ausverkauften Konzerte waren jetzt gähnend leer und man mußte zur Verlegenheitsinstitution der Gastspieldirigenten greifen — keine Ehre für eine Musikstadt. Schuch, Safonoff, Muck, Mottl, Rich. Strauß zogen in bunter Reihe an uns vorüber. Wird man es in der Oper nicht ebenso machen? Vermutlich wird man jetzt, vollends da auch Mottl nicht kommt, einen „gemütlichen" Direktor wählen und das rasche Einschlummern des Interesses im Publikum wird die unausbleibliche Folge sein. Jedes Genie ist der Mittelmäßigkeit unbequem, aber ein „bequemer" Mensch hat noch nie wirklich Großes geleistet. Nie hat Mahler Stärkeres gegeben als in zwei seiner letzten Neuinszenierungen, der „Widerspenstigen" und der „Iphigenie in Aulis". Trotzdem muß er fort, d. h. man hat ihn so lange schikaniert, bis er freiwillig seine Stellung niederlegte. Das einzige, was man jetzt hoffen darf, ist die Anstellung eines fügsamen Hofbeamten, unter dem die Mittelmäßigkeit, die Protektions- und Cliquenwirtschaft blühen. Dann wird das Defizit hoffentlich ein noch größeres sein und der verzweifelte Rapport des Kassiers endlich das vermögen, was heute als der Wunsch des künstlerisch empfindenden Publikums wirkungslos verpufft.

L. Andro (Wien).

— Wagner-Brief! Achtung! ††† Faksimile! Man entschuldige diesen sensationellen Apotheker- und Gifttitel. Was ich erzählen will, möge ihn rechtfertigen. Im Jahre 1891 erschien in dem „Lebenslauf" Julius Fröbels (II, 403) ein Brief, den Rich. Wagner 1866, am 11. April, an Fröbel geschrieben hatte. Die Bedeutung seines Inhalts, daß der auf die politischen Verhältnisse in Bayern, besonders in der Umgebung König Ludwigs II., ein grelles Licht wirft, rechtfertigte es, daß das Schreiben an vielen Stellen nachgedruckt wurde. Die Zeitschrift „Vom Fels zum Meer" legte dem ersten Hefte des Jahrgangs 1894/95 ihren Lesern sogar ein wohlgelungenes Faksimile des Briefes bei. O unglückseliges Faksimile, wärst du doch nie erschienen! Es sind jetzt ungefähr sechs Jahre verflossen, da übersandte mir die Redaktion einer großen Berliner Zeitung einen Brief Wagners zur Prüfung. Ich entnahm dem Umschlag ein gewichtiges Dokument, es war eben jener Brief an Fröbel, unzweifelhaft das Original: vom Alter gebräunt, zerschlissen, an den Rändern zerfetzt, durch Falten lädiert, angeraucht, wie Fausts „alte Rolle". Ich weiß nicht: wenn mir nicht jenes Faksimile eingefallen wäre — „wär's sonst am Ende doch hineingerannt!" So aber erkannte ich bald die grobe Fälschung und konnte jene Zeitung vor Täuschung und Verlust bewahren. Vor einigen Wochen nun bringt das „Berliner Tageblatt" einen „ungedruckten Brief" von Wagner, dessen Original mit abgerissenem unteren Rand den Gelehrten dieser Zeitung vorgelegen hatte, wie aus der Beschreibung hervorgeht. Statt in W. Altmanns bekanntem Werke „R. Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt" nachzusehen, wo man zu dem gegebenen Datum unter Nr. 1922 sofort gefunden hätte, daß hier jener oft gedruckte Brief an Fröbel vorliege, hatte man sich nach Bayreuth gewandt, wo man glücklicherweise Besseres zu tun hat, als Wagner-Philologie zu treiben. Doch das ist ja Nebensache; irren ist menschlich und unsere, im übrigen unfehlbaren, Herren von der Presse sind doch sozusagen auch Menschen. Interessanter war, daß man mir auf meine Berichtigung den Namen des glücklichen Besitzers jenes kostbaren Autographs nannte und ich mich selbst von der Echtheit überzeugen konnte. Da fand es sich denn nun leider, daß wieder das verwünschte Faksimile vorlag, diesmal aber ganz harmlos und unverändert, so daß eine Täuschung weder beabsichtigt noch zu befürchten war. Und doch — — —. Die Moral von der Geschichte: Man drucke fortan auf jedes Faksimile den Verfertiger, und zweitens, wenn jener Brief Wagners wieder irgendwo auftaucht, nehme man eine Zitrone und träufle den Saft auf die Schriftzüge.

Prof. R. Sternfeld.

— Das Brahms-Museum in Wien. Recht bedauerlich ist es, daß die seitens der Brahms-Gesellschaft geplante Errichtung eines Brahms-Museums in Wien nicht zustande kommen konnte. Die Gesellschaft, die auf Grund photographischer Aufnahmen und peinlich genau vorgenommener Messungen das Heim Brahms' in einem stilvoll zu erbauenden Häuschen neu erstehen lassen wollte, hatte sich an die Gemeinde Wien mit der Bitte um Ueberlassung eines entsprechenden Plätzchens im Wiener Stadtpark gewendet. Die Bitte ist abgewiesen worden — ja die Gemeinde eröffnete der Brahms-Gesellschaft folgendes: „Der von der Gesellschaft als geeignet bezeichnete Platz im Stadtpark wird nicht zur Verfügung gestellt. Dagegen steht der Gesellschaft ein Platz an der Elisabeth-Promenade zur Verfügung, über dessen Eignung sie sich aber baldigst entscheiden müsse, da die Gemeinde dort ein Straßensäuberungsamt errichten wolle." Auf dem Platz im Stadtpark wurde inzwischen ein Gebäude für die Direktion der städtischen Gartenanlagen erbaut. Da der Platz an der Elisabeth-Promenade der Brahms-Gesellschaft keineswegs als passend erschien, war letztere gezwungen, die Errichtung eines Museums aufzuschieben. — Warum dieser Widerstand? Hat Wien kein Plätzchen für das Andenken des Toten, das es doch auf den Lebenden stolz sein konnte?!

E. v. K.

— Joseph Haydns 100. Todestag. Der Wiener Stadtrat hat kürzlich endgültig beschlossen, alles daran zu setzen, daß die sterblichen Ueberreste Joseph Haydns aus der Gruft in der Kirche in Eisenstadt, wo sie beigesetzt sind, nach Wien übergeführt und auf dem Zentralfriedhof in einem Ehrengrab in nächster Nähe der andern Musikergräber aufs neue bestattet würden. Bei aller Pietät für die Ruhe eines dahingeschiedenen Künstlers muß man doch diesen Beschluß gutheißen. Haydn gehört nach Wien, wie etwa Weber nach Deutsch-

land gehörte. Hoffentlich gelingt es, den Beschluß zur praktischen Durchführung zu bringen! E. v. K.

— Warnung vor zweifelhaften Konzertengagements! Durch einen zurzeit in Paris lebenden Herrn K. G. Herwig, ist ein Stuttgarter Künstler um eine hübsche Summe Geld gebracht worden, und da an eine Reihe anderer hiesiger Künstler (etwa zwölf sind uns bekannt geworden) ähnliche „Engagementsanträge" von Paris aus einliefen, so ist anzunehmen, daß Herr Herwig nach Abgrasung der Stuttgarter Wiese sich andere Weideplätze aussucht. Deshalb ist unsere öffentliche Warnung doppelt nötig. Das „Engagement" wurde in folgender Weise vermittelt: Eines Tages kam an den erblindeten jungen Cellovirtuosen Reinhold Schaad (unsere Leser kennen ihn aus der „Neuen Musik-Zeitung") aus Paris ein Antrag, in der französischen Hauptstadt ein Konzert zu geben, und zwar in Gemeinschaft mit seinem Lehrer Herrn Urlaub. Lehrer und Schüler machten sich in diesem Falle besonders gut. Herr K. G. Herwig, der sich bald als „Direktor und Redakteur des Mercure Musical" unterzeichnete, bald mit „Herwig, Corresp. générale Direction, Mercure musicale Redaction", bot Herrn Schaad einen Kontrakt an, laut dem er mit Herrn Urlaub in Paris am 29. November gegen ein fixes Gesamthonorar von 2200 Franken auftreten sollte. Die Freude des jungen blinden Künstlers über dies verlockende Engagement wurde nur dadurch etwas getrübt, daß der Herr Direktor der Corresp. générale sofort 230 Franken Vorschuß verlangte. H. telegraphierte und schrieb sogar: „wenn Geld nicht sofort eintrifft, verlange 460 Franken!" Künstler pflegen nun nicht besonders geschäftskundig zu sein, und schließlich, wer möchte ein so verheißungsvolles Angebot ohne weiteres fahren lassen? Dennoch war Herr Urlaub so vorsichtig, für Herrn Schaad die geforderte Summe von 230 Franken in einem Pariser Geschäftshause zu deponieren mit der ausdrücklichen Bestimmung, daß das Geld an Herwig nur nach Vorweis eines Scheines von ihm (Herrn Urlaub) ausgefolgt werden dürfe. Trotzdem hat es Herwig verstanden, offenbar mit Hilfe aller möglichen und unmöglichen Behauptungen, das Geld vom Inhaber des Geschäftshauses herauszulocken, ohne daß aber Herr Urlaub von dieser Wendung der Dinge ein Sterbenswörtchen erfuhr. Und als Herr Urlaub für sein Konzert im November seinerseits auch eine gewisse Garantie verlangte, da er im andern Falle zurücktreten würde (er war nämlich auf unsere Anfrage durch unseren Pariser Korrespondenten Gaston Knosp, der am Mercure Musical tätig ist, gewarnt worden), da hatte Herwig die unglaubliche Dreistigkeit, Herrn Urlaub mit einem Strafantrag zu drohen und 10 000 Mark (!) Schadenersatz zu fordern. Und das Schönste dabei ist, daß Herr Urlaub den Kontrakt noch gar nicht mal unterschrieben hatte! Herwig aber erklärte gleichzeitig, daß er alle Verhandlungen, briefliche und mündliche, abbreche. Herr Urlaub kann nun sehen, wie er sein Geld wieder bekommt. Er wird auf Anraten seines Rechtsanwalts die Sache bei der Staatsanwaltschaft anzeigen. Die übrigen in Stuttgart von Herwig bedachten Künstler konnten durch uns und Herrn Urlaub rechtzeitig belehrt werden. Wir bringen den interessanten Fall zur öffentlichen Kenntnis, nicht bloß, um vor Herwig und seinem „Corresp. générale" zu warnen, sondern die Künstler überhaupt wieder darauf hinzuweisen, wie vorsichtig man mit Geldvorschüssen, besonders ins Ausland, sein muß. Der „Mercure Musical" lehnt jede Bekanntschaft mit Herrn Herwig ab; uns war er freilich durch seine frühere Stuttgarter Tätigkeit nicht ganz unbekannt.

— Die Ausstellung München 1908 hat ein eigenes Musikkomitee gebildet, das unter dem Vorsitze des Kapellmeisters Sigmund v. Hausegger zusammengetreten ist. Es besteht aus den Herren Ernst Boehe (Komponist), Kammersänger Ludwig Heß, Verleger Thomas Knorr, Dr. Paul Marsop, Professor Max Schillings, Rentier Friedrich Schön, Hofkapellmeister Bernhard Stavenhagen. Generalmusikdirektor Felix Mottl, Universitätsmusikdirektor Max Reger, Hofkapellmeister Dr. Richard Strauß, Felix Weingartner wurden als Ehrenmitglieder des Komitees gewählt und haben die Annahme der Wahl zugesagt. Das Musikkomitee soll über alles entscheiden und alles arrangieren, was in der Ausstellung „München 1908" tönt.

— Ueber die soziale Lage des deutschen Musikschriftstellers schreibt ganz vortrefflich Dr. Walther Niemann in der „Musik" (Heft 17). Niemann, der ja unseren Lesern von der „Brahms-Nummer" her und als Mitarbeiter der Musikbeilage bekannt ist, kommt, analog der „Neuen Musik-Zeitg." in der „Agentenfrage" zu dem Ergebnis: „Deutsche Musikschriftsteller, organisiert euch!"

— Städtische Musikpflege. In Hagen i. Westf. wird unter finanzieller Garantie der Stadtgemeinde und unter Leitung des bisherigen stellvertretenden Dirigenten vom Leipziger Winderstein-orchester, Hans Pelz, ein städtisches Orchester (37 Musiker) gegründet.

— Denkmalspflege. Das Pariser Beethoven-Fest, das in der Großen Oper zugunsten eines Beethoven-Denkmals für Paris stattfand, hat einen Reinertrag von 30 000 Frs. gebracht. Der Präsident der Republik spendete 500 Frs. — In Dresden ist der „Mozart-Brunnen" von Hosäus enthüllt worden. Die „Neue Musik-Zeitung" hat den Entwurf dazu in einer Abbildung der Nr. 14 des XXV. Jahrgangs gebracht.

— Der Palast der Budapester Musikakademie ist kürzlich eingeweiht worden. Der Platz, auf dem das neue Palais sich erhebt, erhielt den Namen Franz Liszt-Platz. Die Hauptfassade ist mit der Bronze-Statue Liszts geschmückt. Der Konzertsaal vermag 1500 Zuhörer und 250 Mitwirkende zu fassen.

— Musikeradressen. Der Verlag von Max Hesses „Deutschem Musiker-Kalender" stellt hiemit an alle ausübenden und schaffenden Tonkünstler (Damen und Herren), Dirigenten, Zivil- und Militärkapellmeister, Chorregenten, Kantoren, Gesangs- und Instrumental-Konzertvereinigungen, wie auch an sämtliche Musik-Schriftsteller, -Referenten, -Lehrer, -Schulen und -Vereine ꝛc. das Ersuchen, ihre Wohnungsadressen resp. Aenderungen (sowie alle auf die Musikstatistik Wiens bezughabenden Daten) zwecks kostenloser Aufnahme in den 23. Jahrgang (1908) des „Deutschen Musiker-Kalenders" ehestens an den Wiener Redakteur Herrn Karl L. Heidenreich, Komponist und Musikschriftsteller, Wien, II./3, Obere Donaustr. 67 A, gelangen zu lassen.

— Notiz. In unserem Aufsatz „Padre Martini" (ein Gedenkblatt) in Nr. 15 dieses Jahrgangs waren am Schluß zwei interessante Briefe Martinis abgedruckt. Diese sind dem Werke „Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten" von La Mara (Verlag von Breitkopf & Härtel, Band I) entnommen, welche Quellenangabe wir hiermit nachtragen.

— Preisausschreiben. Der Wiener Konzertverein schreibt für ein- oder mehrsätzige Werke symphonischen Charakters oder Kammermusikwerke einen Kompositionspreis von 3000 Kronen aus. Der Preis ist für aufstrebende Tondichter und zwar in erster Linie deutscher, insbesondere aber deutsch-österreichischer Nationalität bestimmt. Als Referenten des Preisrichterkollegiums werden Ferdinand Loewe und Eusebius Mandyczewski fungieren. Einreichungstermin der Kompositionen ist der 31. August d. J.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen. Hofrat Dr. v. Hase in Leipzig, der Chef des Hauses Breitkopf & Härtel, der an der Veranstaltung des Eisenacher Bach-Festes hervorragend beteiligt war, ist vom Großherzog von Sachsen-Weimar zum Geheimen Hofrat ernannt worden.

— Zur Feier des dreißigsten Gedenktages des ersten Auftretens Dr. Hans Richters in England hat das Londoner Symphonie-orchester in der Queens Hall ein Beethoven-Konzert gegeben. Zum Schluß wurde Hans Richter eine glänzende Ovation dargebracht.

— Die München-Wiener Kapellmeisterkrise scheint trotz den zur Zeit unseres Redaktionsschlusses sich noch täglich widersprechenden Zeitungsnotizen den Ausgang zu nehmen, daß Felix Mottl bleibt, Mahler aber geht, und zwar zunächst für längere oder kürzere Zeit zu Conried nach Amerika. Die Erweiterung der Kompetenzen, die hohe Ordensverleihung und die ehrende, abschlägige Antwort auf Mottls Entlassungsgesuch durch den Prinzregenten von Bayern lassen es als Gewißheit erscheinen, daß München seinen Generalmusikdirektor nicht verliert. Die Klatschereien in der Presse, wie überhaupt der ganze Mottl-Rummel sollen uns hier gewiß nicht weiter kümmern. Geschmackvoll war die Sache nicht. Aber Mottl kann man, ebensowenig wie Richard Strauß in Paris, unmöglich dafür verantwortlich machen, sobald man die Dinge mit unparteiischem Blick betrachtet und als ehrbarer Journalist jede „falsche Optik" sorgsam vermeidet.

— Nachdem am 1. Juni Herr August Scharrer von der Leitung des Berliner Philharmonischen Orchesters zurückgetreten ist, hat Dr. Ernst Kunwald diesen Platz eingenommen. Dr. Kunwald, 1868 in Wien geboren, war von Haus aus Jurist.

— In Weimar hat sich der zweite Kapellmeister des Hoftheaters, Herr August Richard, mit einer Aufführung des „Troubadour" verabschiedet. Der verdiente Künstler, als Mitarbeiter der „Neuen Musik-Zeitung" unseren Lesern kein Unbekannter, begibt sich nach Wien, um sich dort kompositorischen und musikschriftstellerischen Arbeiten zu widmen.

— Ueber die Ehrung zu Charles Lecocqs fünfzigjährigem Theaterjubiläum in Paris lesen wir im „Berliner Tageblatt": Zur Erinnerung an den ersten Bühnensieg, den Lecocq im Jahre 1857 mit der einaktigen Oper „Docteur Miracle" erstritt, und der ihm einen von dem damaligen Direktor der Bouffes-Parisiens, Offenbach, ausgeschriebenen Preis eintrug, wurde das Meisterwerk des Komponisten im Gaîté-Theater aufgeführt, „Mamsell Angot". Und zwar veranstalteten die „Damen der Halle" selbst diese hübsche Ehrung ihres Ruhmsängers. Vor Beginn des dritten Aufzuges hob sich der Vorhang unter den Klängen der Marseillaise, und inmitten der Darsteller stand der 75jährige Meister und nahm die Dankesworte entgegen, die ihm von dem Festkomitee und von der diesjährigen Pariser „Marktkönigin" ausgesprochen wurden. Er empfing die silberne, kunstvoll gravierte Gedenkmünze und bat die ihn Ehrenden, den „Dank in seinen Tränen" zu lesen. Das Publikum brach in begeisterte Beifallrufe aus.

— Am 30. Juni war der 100. Geburtstag Friedrich Theodor Vischers. Ein Gedenkartikel über den schwäbischen Aesthetiker mußte aus Raumrücksichten für die nächste Nummer zurückgestellt werden.

— In Mannheim ist im Alter von 34 Jahren der frühere Chordirigent des Hoftheaters, R. Bärtich, gestorben. Bärtich hat sich auch als Komponist (eine Oper „Künstlerherzen" wurde aufgeführt) mit Erfolg versucht. Zuletzt war er Konzertmeister beim Münchner Kaim-Orchester.

Schluß der Redaktion am 22. Juni, Ausgabe dieser Nummer am 4. Juli, der nächsten Nummer am 18. Juli.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 19.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

D. Heinrich Adolf Köstlin †.

Am 4. Juni d. J. ist der durch seine reiche Wirksamkeit auf kirchlichem, wissenschaftlichem und künstlerischem Gebiete weithin bekannte Professor D. Heinrich Köstlin, Geh. Kirchenrat a. D., in Cannstatt unvermutet rasch aus dem Leben geschieden. Welche Verdienste der Entschlafene speziell auf dem musikalischen Gebiete sich erworben hat, bewiesen die Lorbeerkränze, die unter den wärmsten Worten des Dankes und der Verehrung von den Vertretern des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland und für Württemberg, sowie von einem Abgesandten des Stuttgarter Tonkünstlervereins ihm aufs Grab gelegt wurden. Auch die „Neue Musik-Zeitung" hat ihn zu ihren Mitarbeitern gezählt. War auch sein Hauptberuf ein anderer, so ist er doch der geliebten Tonkunst stets treu geblieben. Durch sein ganzes Leben, seine ganze kirchliche, akademische und wissenschaftliche Tätigkeit ging ein künstlerischer Zug. Wie bei Luther, so hatten auch bei ihm Musik und Theologie einen engen Bund geschlossen. Und so entsprach es auch seinem harmonisch angelegten Wesen, nicht etwa nur in den Mußestunden, die das Amt ihm vergönnte, der edlen Tonkunst sich zu widmen, sondern diese Kunst auch hereinzuziehen in den Kreis, in welchem er fürs Leben zu wirken berufen war und also beide Mächte, Religion und Musik, in vereinter Kraft auf die Gemüter wirken zu lassen. Und wie er als Diener der Kirche nicht bloß einer kleinen Schar von Gebildeten, sondern Allen, dem ganzen Volke, das Beste, was er hatte, zu bieten sich verpflichtet fühlte, so war es ihm ein Herzensanliegen, daß auch die Segnungen der Tonkunst möglichst allen zuteil werden möchten. Lebhaft war er ja davon überzeugt, daß eine Kunst erst dann ihren Zweck vollkommen erreicht hat, wenn „das von ihr erzeugte Idealleben alle Adern des Volkskörpers durchströmt, die ganze Volksseele erfüllt und adelt." Und dazu wollte auch er nach Kräften beitragen; weil aber erst durch eigene Betätigung und nicht durch bloßes Hören unser Volk zur lebendigen und fruchtbringenden Teilnahme am musikalischen Leben erzogen werden kann, so lag ihm die Pflege des Volksgesangs im Schulunterricht wie in Gesangvereinen und ganz besonders des deutschen Kirchenlieds, als des „Volkslieds im höchsten Sinne", so sehr am Herzen, daß er ein gutes Teil seiner Kraft dafür einzusetzen kein Bedenken trug. So ist denn, wenn auch andere verwandte Geister ihm zur Seite standen, vor allen Heinrich Köstlin es gewesen, dem man das Aufblühen der evangelischen Kirchengesangvereine und deren Organisation und Zusammenschluß zu einem großen Verbande zu verdanken hat. Unter seiner Leitung und Vorstandschaft entstand so 1877 der Kirchengesangverein für Württemberg, 1882 für Südwestdeutschland, 1883 für ganz Deutschland. Doch das organisatorische Talent, das Köstlin hier in hohem Maße bewiesen, ist nur eine Seite seines reich angelegten Geistes: denn auch als der Mann der Wissenschaft bewährte er sich auf dem Felde der Musik. Seine „Geschichte der Musik" hat fünf Auflagen erlebt — eine weitere sechste hat er bereits in Arbeit gehabt, wobei er die allerneuesten Erscheinungen auf diesem Gebiete zu berücksichtigen bemüht war. — Seine „musikalischen Tagesfragen" in der Allg. Zeitung, seine Schrift über „Die Musik als christliche Volksmacht", seine Musik-Aesthetik und noch manche andere musikwissenschaftliche Arbeiten zeigen, wie tief er die Probleme der Tonkunst erfaßt hat. Nur scheinbar Hanslickianer — sprach er mir gegenüber erst vor kurzem wieder es aus, daß „die Musik stets Berührung eines persönlichen Geistes durch das Medium tönend bewegter Formen" sei. Alle seine Schriften über Musik zeichnen sich ebenso durch große Klarheit und Gewandtheit der Darstellung, Gemeinverständlichkeit und einen edlen Stil, wie durch Gründlichkeit und Gedankentiefe aus. Auch in der musikalischen Komposition hat er beachtenswerte Proben seines Talentes gegeben.

Und welch ein reiches, bewegtes Leben war es, das die 60 Jahre, die ihm geschenkt waren, umschlossen! Nicht in fernen Aetherhöhen hat er der Schönheit lichte Spur gesucht, nein, das war seine Ueberzeugung, „in des Lebens Regen und Bewegen — strahlt sie uns am herrlichsten entgegen." Geboren am 4. September 1846 zu Tübingen als der Sohn des angesehenen Juristen und Dichters Reinhold Köstlin und der feinsinnigen, von F. Mendelssohn so hochgeschätzten Sängerin und Komponistin Josephine Lang (ein ergreifendes Lebensbild seiner Mutter hat er in der Graf-Walderseeschen Sammlung musikalischer Vorträge veröffentlicht)* — widmete er sich, obwohl seine hohe wissenschaftliche Begabung, vielleicht auch äußere Verhältnisse ihn den theologischen Beruf erwählen ließen, von Jugend auf mit großer Liebe der Musik. Sein Hauptinstrument war das Violoncell, das er bald so schön zu bemeistern verstand, daß er schon in der Schulzeit, wie hernach als Student öfters in öffentlichen Konzerten auftreten konnte, wobei ich dem Freunde manchmal zu sekundieren die Freude hatte. Nach schön verlebter und ehrenvoll beendigter Studienzeit sehen wir ihn als Vikar in einem stillen Schwarzwalddorf und bald darauf als Erzieher in einem vornehmen Pariser Hause seines Amtes walten. (Er hat diese Zeit in ebenso humor- wie gemütvoller Weise in den „Kandidatenfahrten" geschildert.) Als Feldprediger im Kriege 1870/71 verdient er sich das eiserne Kreuz. Als „Repetent" in Tübingen hält er musikgeschichtliche Vorlesungen, hat auch eine Zeitlang als Dirigent der Akademischen Liedertafel den Stab geschwungen. Darauf folgt seine kirchliche Wirksamkeit, erst im Heimatlande, drei Jahre auch hier in Stuttgart, dann im Hessenlande als Professor in Friedberg und Gießen, als Oberkonsistorialrat in Darmstadt. Auch im Ruhestand (seit 1901) war es ihm Lebensbedürfnis, weiterzuarbeiten, er wollte „wirken, solange es Tag ist", ob er gleich oft unter der Last der Anforderungen, die an ihn gestellt wurden, wie er mir öfters klagte, fast zusammenbrach. Nicht wie andere hatte er einen Feierabend — er gönnte sich keine Ruhe, bis — das Herz ihm brach. „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut", diesem Dichtermahnwort war der Dahingeschiedene nachzuleben bestrebt wie wenige. Und wenn sich solches Wesen mit einer ungewöhnlichen geistigen Begabung paart, so kann es nicht anders sein: es muß sich verzehren wie ein Licht, indem es andern leuchtet. Bedeutende Menschen sind ja immer ein Opfer für die Vielen. Möglichst vielen zu dienen mit der ihm verliehenen Gabe, war sein Stolz und seine Freude. Ein Friedenshauch ging von ihm aus, eine milde Freundlichkeit brachte er jedem entgegen. Daher auch die klaffende Lücke, die sein Tod jetzt gerissen. Daher das Heimweh nach ihm, nachdem er von uns gegangen ist. Noch am Morgen seines Todestages hat er mit kräftiger Stimme zum Harmonium sein Lied gesungen und so klang sein Leben, wie es im Elternhaus unter Liederklängen begonnen, auch wie ein Lied zuletzt aus. Therese Köstlin, die Tochter des Entschlafenen (von ihr stammt auch der Text zu dem Lied in der heutigen Musikbeilage), spricht es ahnungsvoll aus, was wohl des Entschlafenen innerstes Sehnen und Verlangen war:

„Ewige Liebe, laß deines Lichtes nur
Einen Funken zum Lied mir werden,
Das den Müden Kraft und Wagemut,
Ringenden Sieg in die Seele singe!
Ewige Liebe, lasse mein Erdensein
Liebgewordenes Licht durchglühen,
Laß mich an dem Klang der Sphären
Sterben, das seligste Kind des Staubes!

Gerade den Müden, Ringenden Mut und Kraft wieder einzuflößen und in ihr mühseliges Leben einen Feierglanz aus dem Reich des Schönen, Wahren und Guten hineinleuchten zu lassen, war ihm Lebenszweck. Und so hat er — ohne es selber zu wollen in seinem demütig kindlichen Sinn — ein unvergängliches Denkmal in ungezählten Herzen sich gesetzt und sein Andenken bleibt im Segen.

Stuttgart. **Alfred Schüz.**

* Siehe auch das Lebensbild Josephine Langs in Nr. 10 des Jahrgangs 1905 der „Neuen Musik-Zeitung". Red.

Verzeichnis der erschienenen Werke von Richard Strauss.*

Symphonien und symphonische Dichtungen.

Von den symphonischen Dichtungen von Richard Strauß sind folgende Orchesterpartituren in Taschenformat bei der Universal-Edition in Wien und Leipzig erschienen:

Op. 12. Symphonie f moll 6 Mk.
„ 16. Aus Italien, symphonische Phantasie 6 Mk.
„ 20. Don Juan, Tondichtung 5 Mk.
„ 23. Macbeth, Tondichtung 5 Mk.
„ 24. Tod und Verklärung, Tondichtung 5 Mk.
„ 28. Till Eulenspiegels lustige Streiche 4 Mk.
„ 30. Also sprach Zarathustra, Tondichtung 5 Mk.
„ 35. Don Quixote, phantastische Variationen, Tondichtung 5 Mk.
„ 40. „Ein Heldenleben" 6 Mk. F. E. C. Leuckart in Leipzig.
„ 53. Sinfonia domestica f. gr. Orchester. Partitur zum Privatgebrauch 6 Mk., für Pianoforte vierhändig (Otto Singer) 10 Mk. Bote & Bock, Berlin.

Diese in jeder Weise ausgezeichneten Partituren sind zum Studium der Straußschen Orchesterwerke besonders zu empfehlen.

* Diese Liste ist nach den Verleger-Verzeichnissen hergestellt. Red.

Opern, Männerchöre, Balladen, Gesänge usw.

Die Partituren zu Guntram, Feuersnot, Salome, Glucks Iphigenie, Bardengesang werden für Aufführungen abgegeben. Die Klavierauszüge usw. dazu finden unsere Leser weiter unten.

Op. 14. Wandrers Sturmlied (Goethe) für sechsstimmigen Chor (2 Soprane, 1 Alt, 1 Tenor und 2 Bässe) und großes Orchester, mit deutschem Text, Part. 12 Mk., Klavierauszug mit Text 5 Mk., Orchesterstimmen 10 Mk., Singstimmen à 50 Pf. Universal-Edition (Aibl, Verlag).
„ 33. 4 Gesänge für eine Singstimme mit Orchester oder Pianoforte. Verführung, Part. 8 Mk., Orch.-St. 17 Mk., Kl.-A. 2 Mk. Gesang der Apollopriesterin Part. 4 Mk., Orch.-St. 19 Mk., Kl.-A. 2 Mk. Hymnus Part. 4 Mk., Orch.-St. 13 Mk., Kl.-A. 2 Mk. Pilgers Morgenlied, Part. 6 Mk., Orch.-St. 15 Mk., Kl.-A. 2 Mk. Bote & Bock, Berlin.
„ 34. 2 Gesänge für 16stimmigen gemischten Chor. Der Abend, Part. für den Privatgebrauch 6 Mk., mit Aufführungsrecht 12 Mk., 4 Chorst. à 1 Mk. Hymne (Preise wie bei ersterem). Universal-Edition (Aibl, Verlag).
Soldatenlied für Männerchor, Part. u. St. 4 Mk. Bauer, München.
Op. 38. Tennysons Enoch Arden. Melodram mit Pianoforte 5 Mk. Robert Forberg, Leipzig.
Dasselbe für Pianoforte zu vier Händen bearb. von Paul Klengel. Neue Ausgabe Mk. 7.50.
„ 42. Kompositionen für Männerchor. Nach Gedichten aus Herders „Stimmen der Völker". Liebe: „Nichts Bessers ist auf dieser Erd'". Text deutsch und englisch. Part. 1.50 Mk., jede der vier Stimmen 40 Pf. Altdeutsches Schlachtlied: „Frisch auf! ihr tapfere Soldaten". Text deutsch und englisch. Partitur 2.50 Mk. Jede der vier Stimmen 60 Pf.
„ 44. 2 größere Gesänge mit Orchester. Notturno, Part. 4.50 Mk. St. 7.50 Mk., Nächtlicher Gang, Part. 6 Mk., St. 12 Mk. Dieselben: Nr. 1 mit Violin- und Pianofortebegleitung, Nr. 2 mit Pianofortebegleitung (O. Singer) à 3 Mk. Robert Forberg, Leipzig.
„ 45. Drei Männerchöre a cappella: Schlachtgesang (Partitur 1.50 Mk., 4 Chorst. à 60 Pf.); Lied der Freundschaft; Der Brauttanz (Partitur je 2 Mk., je 4 Chorst. à 60 Pf.). Verlag von A. Fürstner in Berlin.
„ 51. Nr. 1 Das Tal (Uhland), für tiefe Baßstimme und Orchester, Partitur 8 Mk. Orch.-St. (Preis nach Vereinbarung).
„ 51. Nr. 2 Der Einsame (Heine) für eine tiefe Baßstimme und Orchester. Partitur 4 Mk. Orch.-St. (Preis nach Vereinbarung). Adolf Fürstner, Berlin.
„ 52. Taillefer, Ballade für Chor, Soli und Orchester. Orch.-Part., Orch.-St., Chorst. (Sopr., Alt, Tenor, Baß. Preis nach Vereinbarung).
„ 55. Bardengesang. Orch.-Part., Orch.-St., Chor-St. (Preis nach Vereinbarung).

Kammermusik.

Op. 2. Quartett in A dur. Partitur 3 Mk. netto, Stimmen 6 Mk.
„ 13. Klavier-Quartett in c moll. Stimmen 12 Mk. Universal-Edition in Wien und Leipzig.

Märsche.

Op. 1. Festmarsch für großes Orchester, Part. 4 Mk., St. 7.50 Mk., Pfte. vierhändig 2 Mk., zweihändig 1 Mk. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Aus dem Verlag von A. Fürstner in Berlin:

Königsmarsch für Orchester. Partitur und Stimmen (Preis nach Vereinbarung). Für Militärmusik arrangiert von Pelz. Für Infanteriemusik Part. und St. 14 Mk., jede Dublierst. 80 Pf. Für Jägermusik Stimmen 6 Mk., jede Dublierst. 80 Pf. Für Kavalleriemusik Stimmen 5 Mk., jede Dublierst. 80 Pf. Für Pfte. vierhändig 4 Mk.

Parademarsch der Regiments-Königsjäger zu Pferde Nr. 1 (Original für Klavier). Für Kavallerie-, Infanterie-, Jägermusik arrangiert von Brase und Baarz. Orchesterpartitur und St. 10 Mk., jede Dublierstimme 60 Pf. (O. Singer).

„De Brandenburgsche Mars", Präsentiermarsch aus den Langsamen Märschen für Infanterie der Sammlung der Königl. preuß. Armeemärsche. Für Armeemusik gesetzt von R. Britzke. Partitur und Stimmen 3 Mk.

Lieder mit Klavierbegleitung.

Aus der Universal-Edition in Wien und Leipzig:

Op. 10. Acht Gedichte aus den „Letzten Blättern".
„ 19. Sechs Lieder aus den Lotosblättern.
„ 21. Schlichte Weisen, 5 Lieder (All' meine Gedanken, Du meines Herzens Krönelein, Ach Lieb, ich muß nun scheiden, Ach weh mir unglückhaftem Mann, Die Frauen sind oft fromm und still).
Op. 25. Guntram. Friedenserzählung für Tenor 2 Mk.
„ 25. Guntram. Schlußszene für Tenor 2 Mk.
„ 26. Zwei Lieder (Frühlingsgedränge, O wärst du mein).
„ 27. Vier Lieder (Ruhe meine Seele, Cäcilie, Heimliche Aufforderung, Morgen).
„ 29. Drei Lieder (Traum durch die Dämmerung, Schlagende Herzen, Nachtgesang).
„ 32. Fünf Lieder für Tenor (Ich trage meine Minne, Sehnsucht, Liebeshymnus, O süßer Mai, Himmelsboten).
„ 36. Vier Lieder (Das Rosenband, Für fünfzehn Pfennige, Hat gesagt — bleibt's nicht dabei, Anbetung).
„ 37. Sechs Lieder (Glückes genug, Ich liebe dich, Meinem Kinde, Mein Auge, Herr Lenz, Hochzeitlich Lied). Mit wenigen Ausnahmen beträgt der Preis für jedes dieser Lieder 1.20 Mk.
Sämtliche Lieder in 4 Bänden, Bd. I—IV hoch und tief à 3 Mk.

Op. 15. 5 Lieder für eine mittlere Singstimme und Pianoforte. D. Rahter, Leipzig. Madrigal 1 Mk., Winternacht 1 Mk., Lob des Leidens 1 Mk., Aus den Liedern der Trauer 1 Mk, Heimkehr 1.20 Mk. Komplett 3 Mk.
„ 17. 6 Lieder für eine hohe Singstimme mit Pianoforte. D. Rahter, Leipzig. Seitdem dein Aug' in meines schaute 1 Mk., Ständchen 1.50 Mk., Das Geheimnis 1 Mk., Aus den Liedern der Trauer 1 Mk., Nur Mut 1 Mk., Barcarole 1 Mk. Komplett 3.50 Mk.
„ 39. Fünf Lieder für 1 Singstimme: Leises Lied 1 Mk., Jung Hexenlied 1 Mk., Der Arbeitsmann 1 Mk., Befreit 1 Mk., Lied an meinen Sohn 1.50 Mk. Rob. Forberg, Leipzig.
„ 41. 5 Lieder. Wiegenlied 2.50 Mk., In der Campagna 1.50 Mk., Am Ufer 1.50 Mk., Bruder Liederlich 2 Mk., Leise Lieder 1.50 Mk. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Strauß-Album (aus op. 17 und 15). Edition Peters. Hoch, tief à 3 Mk.

Op 43. 3 Gesänge. An Sie 1.50 Mk., Muttertändelei 1.50 Mk., Ulme zu Hirsau 2 Mk. C. A. Challier, Berlin.
„ 56. 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Gefunden 1.80 Mk., Blindenklage 1.80 Mk., Im Spätboot 1.80 Mk., Mit deinen blauen Augen 1.80 Mk., Frühlingsfeier 2 Mk., Die heil'gen 3 Könige aus Morgenland 1.80 Mk. Bote & Bock, Berlin.

Aus dem Verlag von Adolf Fürstner, Berlin:

Soloszene der Salome: Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen lassen. 5 Mk.
Op. 22. Mädchenblumen. Vier Lieder (Kornblumen, Mohnblumen, Epheu, Wasserrose).
„ 31. Vier Lieder (Blauer Sommer, Wenn, Weißer Jasmin, Stiller Gang).
„ 46. Fünf Gedichte (Ein Obdach gegen Sturm und Regen, Gestern war ich Atlas, Die sieben Siegel, Morgenrot, Ich sehe wie in einem Spiegel).
„ 47. Fünf Lieder (Auf ein Kind, Des Dichters Abendgang, Rückleben, Einkehr, Von den sieben Zechbrüdern).
„ 48. Fünf Lieder (Freundliche Vision, Ich schwebe, Kling! Winterweihe, Winterliebe).
„ 49. Acht Lieder (Waldseligkeit, In goldener Fülle, Wiegenliedchen, Lied des Steinklopfers, Sie wissen's nicht, Junggesellenschwur, Wer lieben will, muß leiden, Ach was Kummer, Qual und Schmerzen). — Op. 22 ist komplett für 3 Mk. käuflich. Die Preise der übrigen Lieder bewegen sich zwischen 1 u. 2.40 Mk.

Original-Klaviermusik zu zwei Händen.

Aus der Universal-Edition in Wien:

Op. 3. Fünf Klavierstücke (B dur, Es dur, c moll, As dur, Des dur) 3 Mk.
„ 5. Sonate in h moll 3 Mk.
„ 9. Stimmungsbilder, fünf Stücke 3 Mk. komplett, einzeln zu 1 Mk.

Aus dem Verlag von Adolf Fürstner, Berlin:

Parademarsch des Regiments Königsjäger zu Pferde Nr. 1, 2 Mk.
Burleske (d moll) für Pfte. und Orch., Part. 12 Mk., Orch.-St. 14 Mk., für Pfte. mit unterlegtem 2. Pfte. 5 Mk. Steingräber, Leipzig.

Klavierauszüge und Arrangements zu zwei Händen.

Aus der Universal-Edition in Wien:

Op. 7. Serenade f. Blasinstr. Es dur f. Klavier übertr. leicht 1.50 Mk.
„ 8. Lento ma non troppo aus dem Violinkonz. (H. Ley) 1.20 Mk.
„ 20. Don Juan. Tondichtung, Klavierauszug (O. Singer) 4 Mk.
„ 24. Tod u. Verklärung. Tond., Klavierausz. (O. Singer) 4 Mk.
„ 25. Guntram. Klavierauszug (O. Singer) 15 Mk., ohne Text 10 Mk.
„ 25. Guntram. Vorspiel zum I. Aufzug (O. Singer) 1.50 Mk.
„ 25. Guntram. Vorspiel zum II. Aufzug (O. Singer) 1.50 Mk.
„ 28. Till Eulenspiegels lustige Streiche. Kl.-A. (O. Singer) 4 Mk.
„ 30. „Also sprach Zarathustra". Klavier-A. (K. Schmalz) 6 Mk.

Ausgewählte Lieder mit beigefügtem deutschen und englischen Text übertragen von Max Reger. Nr. 1—12 à 1 Mk. oder in 2 Bdn. (Nr. 1–6, 7—12) à 3 Mk.

Op. 40. Ein Heldenleben (O. Singer) F. E. C. Leuckart, Leipzig. 6 Mk.

Aus dem Verlag von Adolf Fürstner, Berlin.

Op. 17. Nr. 2. Ständchen. Uebertragung von Rich. Hoffman 1.20 Mk. Uebertragung von Felix vom Rath 1.20 Mk. Konzertübertr. von Theodor Pfeiffer 1.80 Mk.

„ 50. „Feuersnot". Klavierauszug mit Text 12 Mk., mit übergelegtem Text 10 Mk. (O. Singer).

„ 51. Nr. 1 Das Tal. Ballade. Klavierauszug 3 Mk.

„ 51. Nr. 2 Der Einsame. Für tiefe Baßstimme mit Orchester. Klavierauszug vom Komponisten 1.60 Mk.

„ 52. Taillefer. Ballade. Klavierauszug, Großformat 12 Mk., in kleinem Format 2 Mk.

„ 54. „Salome". Klavierauszug mit Text (Otto Singer) 16 Mk.

Salome: Klavierauszug mit übergelegtem Text (Taubmann) 16 Mk.

Salome: Salomes Tanz, zweihändig 3 Mk. (Otto Singer), vierhändig 5 Mk.

Op. 55. Bardengesang für Männerchor und Orchester. Klavierauszug (Otto Singer) 12 Mk., in Taschenformat 2 Mk.

Glucks Iphigenie auf Tauris, Klavierauszug mit Text 5 Mk.

Richard Strauß-Album. 25 ausgewählte Lieder für Klavier (mit beigefügtem deutsch-englischen Text) übertragen von Otto Taubmann 6 Mk.

Königsmarsch (vom Komponisten arrangiert) 3 Mk.

Klavierarrangements zu 4 Händen.

Aus der Universal-Edition in Wien:

Streichquartett A dur (R. Kleinmichel) 5 Mk.
Fünf Klavierstücke (H. Ley) 5 Mk.
Serenade für Blasinstrumente Es dur, übertr. v. Komponisten 2 Mk.
Lento ma non troppo aus dem Violinkonzert (H. Ley) 1.80 Mk.
Symphonie f moll, übertragen vom Komponisten 6 Mk.
Klavierquartett c moll (O. Singer) 6 Mk.
Aus Italien, symphonische Phantasie übertragen vom Kompon. 6 Mk.
Don Juan, Tondichtung (L. Thuille) 6 Mk.
Macbeth, Tondichtung (L. Thuille) 5 Mk.
Tod und Verklärung, Tondichtung (O. Singer) 6 Mk.
Guntram. Vorspiel zum I. Aufzug (H. Ley) 2 Mk.
Guntram. Vorspiel zum II. Aufzug (H. Ley) 2 Mk.
Till Eulenspiegels lustige Streiche (H. Ley) 6 Mk.
„Also sprach Zarathustra", Tondichtung (O. Singer) 6 Mk.
Don Quixote, phantast. Variationen (O. Singer) 6 Mk.
Königsmarsch vierhändig 4 Mk.
Parademarsch der Königsjäger zu Pferde. Nr. 1, vierhändig 3 Mk.

Ein Heldenleben (O. Singer). F. E. C. Leuckart in Leipzig 7.50 Mk.

Arrangements für 2 Klaviere zu 4 Händen.

Aus der Universal-Edition in Wien:

Aus Italien (O. Singer) 10 Mk. — Don Juan (O. Singer) 6 Mk. Macbeth (O. Singer) 6 Mk. — Tod u. Verklärung (O. Singer) 6 Mk. — Guntram. Vorspiel I u. II (O. Singer) à 2 Mk. — Till Eulenspiegels lustige Streiche (O. Singer) 6 Mk. — „Also sprach Zarathustra" (O. Singer) 6 Mk. — Don Quixote (O. Singer) 6 Mk.

Ein Heldenleben (O. Singer). F. E. C. Leuckart in Leipzig 15 Mk.

Arrangements für 2 Klaviere zu 8 Händen.

Aus der Universal-Edition in Wien:

Tod und Verklärung, symphonische Dichtung (H. v. Bocklet) 12 Mk.
Till Eulenspiegels lustige Streiche (H. v. Bocklet) 12 Mk.

Ein Heldenleben (O. Singer). F. E. C. Leuckart in Leipzig 15 Mk.

Anderweitige Originalkompositionen und Arrangements.

Aus der Universal-Edition in Wien:

Violine und Klavier: Serenade für Blasinstr. Es dur 2.50 Mk. — Op. 8. Konzert d moll 6 Mk. — Lento ma non troppo (aus Op. 8) 1.80 Mk. — Op. 18. Sonate Es dur 6 Mk. — Improvisation (aus Op. 18) 2 Mk.

Violoncell und Klavier: Op. 6. Sonate F dur 4 Mk. — Lento ma non troppo aus dem Violinkonzert Op. 8 (J. v. Lier) 1.80 Mk. — Träumerei aus Op. 9, Stimmungsbilder Nr. 4 (J. van Lier) 1.50 Mk.

Harmonium und Klavier: Serenade für Blasinstrumente in Es dur 2 Mk.

Harmonium, Violine und Klavier: Adagio aus der Klavier-Sonate, Op. 5. h moll, bearbeitet von August Reinhard 2 Mk.

Waldhorn: op. 11, Konzert (Es) m. Orch. 8 Mk., m. Pfte. 4 Mk.

Literatur.

Ueber einen vorgeschobenen Posten deutscher Dichtung und Darstellungskunst im Auslande, das Deutsche Theater in Petersburg, macht im 1. Juniheft von „Bühne und Welt" (Verlag Otto Elsner in Berlin) Dr. Georg Malkowsky interessante Mitteilungen. Dem Text, der die Entwicklung des deutschen Theaters in Rußland überhaupt verfolgt, sind 19 Porträts der hervorragendsten und beliebtesten deutschen Gastkünstler aus älterer und neuerer Zeit eingeschaltet. An die segensreiche Gründung des Marie Seebach-Stiftes in Weimar, das alten unbemittelten Bühnenangehörigen ein sicheres Heim bietet, werden wir in einem Artikel zum 75. Geburtstag von Wilhelmine Seebach erinnert, die, gleichfalls einst eine geschätzte Künstlerin, seit langen Jahren die Pflege des Vermächtnisses ihrer berühmten Schwester sich zur Lebensaufgabe gemacht hat. An einen gleichfalls Unvergeßlichen erinnern die humorvollen Londoner Reisebriefe Otto Schelpers, des Leipzigers Meistersängers. Einen interessanten Beitrag zur vergleichenden Literatur- und Theatergeschichte bietet Dr. Markus Landau mit seiner ergiebigen Untersuchung des Themas „Die feindlichen Brüder auf der Bühne". Ueber Dichter, die ihre eigenen Komponisten waren, und umgekehrt, plaudert Franz Dubitzky.

Rätsel.

Wüsten Lärmens wirrer Klang
Quält auf mir die Ohren;
Tönt in mir des Chors Gesang,
Lauscht ihr, weltverloren;
Wird der Zeichen eins vertauscht,
Sing' ich selbst, von Laub umrauscht.

Ernst Kümpel.

Auflösung des Homonyms in Nr. 17:
Flügel.

Richtige Lösungen sandten ein: Fr. Schöllhammer, Sheffield. Hugle Richard, Offenburg i. B.

Unserer heutigen Nummer liegt ein Prospekt der Firma ***Rudolf Marquardt, Berlin NW. 21,*** *Bundelstr. 40, bei, den wir der besonderen Beachtung empfehlen.*

Kleiner Anzeiger.

Stellengesuche Stellenangebote, An- und Verkäufe aller Art, Pensionsgesuche etc. kostet die kleine Zeile 80 Pf. — Aufträge an die Expedition in Stuttgart oder an eine der Filialen von Rudolf Mosse. — Die Gebühren sind der Bestellung gleich beizufügen. Für eine Zeile sind 10 Silben, für ein Wort aus grösserer, fetterer Schrift zwei Zeilen und für Weiterbeförderung von Chiffre-Briefen 80 Pf. extra zu berechnen.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)



— Erreichter Zweck. Der berühmte Opernsänger Giovanni Battista Rubini (1795—1854) wirkte einst in einem Konzerte in Paris mit, das ein Landsmann von ihm, der italienische Buffo Ruggiero, veranstaltet hatte. Einige Minuten vor dem Beginn trat Rubini, wie gewöhnlich heiterer Miene, in das Vorzimmer des Konzertsaales und erkundigte sich bei Ruggiero über den Zuspruch des Publikums. „Schlecht, Freund!" erwiderte dieser, indem er die Saaltür zur Hälfte öffnete und den Künstler auf die vielen leeren Stühle blicken ließ. „Wohlan!" rief Rubini, „so nehme ich das übrige." Dabei fing er an, eine Menge Zettel mit dem Worte „Loué" (gemietet) zu bezeichnen, die ein Diener an den noch leeren Plätzen einzeln befestigen mußte. Als eben eine Sängerin eine große Arie unter dem Beifall der Zuhörer beendet hatte, traten zwei ernst aussehende Engländer, jeder ein Doppel-Fernglas fest unter dem Stirnbein, in den Saal und sahen sich überall nach einem Sperrsitz um. Aber sie erblickten nichts als „Loué" und wieder „Loué". In diesem Augenblick ging Ruggiero durch den Saal und einer der Engländer sprach ihn um zwei Sitze an. „Ich will Sie zu dem reichen und berühmten Herrn führen, der die Plätze alle bestellt hat," antwortete Ruggiero und führte die Engländer in das Vorgemach zu Rubini. „Meine Herren," sprach Rubini, „ich habe um 1000 Franken Sitze gekauft, um dem Benefizianten zu Hilfe zu kommen; wollen Sie die zwei Plätze um die 1000 Franken haben, so stehen sie zu Diensten." Die etwas lächelnd gesprochenen Worte reizten den Ehrgeiz der Briten. Einer von ihnen zog ganz ruhig einen Bon über den verlangten Betrag aus der Brusttasche und nahm, nachdem er ihn dem Künstler übergeben hatte, mit seinem Begleiter auf den ersten Sitzen im Saale Platz. Beide Fremde kannten Rubini nicht; als er aber bald danach auftrat und in einer berühmten Arie Cimarosas alles zur Begeisterung hinriß, stimmten auch sie jubelnd in den Beifall ein und erklärten, daß sie das Vergnügen, Rubini zu sprechen und zu hören, keineswegs zu teuer erkauft hätten. Dr. E. Dörffel.

— Ein Urteil über Beethoven. In einem 1803 gedruckten Buch über Wien, das der Reiseschriftsteller Julius Wilhelm Fischer verfaßt hat, finden sich interessante Bemerkungen über die Pflege der Musik in der Kaiserstadt. Es heißt da, die Musik werde dort am meisten in der Welt kultiviert und man halte sie für einen notwendigen Bestandteil einer jeden gebildeten Erziehung. Auch besäßen die Wiener ein bewundernswertes richtiges Gefühl und feines Verständnis für die Musik. Freilich aber habe die Musik in Wien mit dem Tode Mozarts ihren leuchtendsten Stern verloren. Die berühmtesten Opernkomponisten seien Salieri, Süßmayer, Weigl und Wranitzky. Die größten Instrumentalkomponisten sind nach Fischer Beethoven und — Anton Eberl, die zwar einander im allgemeinen ähnlich seien, von denen aber Eberl der bedeutendere sei. „Beyde haben Neuheit, Feuer und Kraft; beyde strömen von Ideen über, und beyder Werke sind ziemlich schwer zu exequieren, lohnen aber dann auch gewiß die Mühe. Beyde zeichnen sich durch sehr viel Genie, aber doch auch durch sehr viele Sonderbarkeiten und Bizarrerien aus, die man dem Genie verzeihen muß ... Eberls Kraft wirkt mehr aufs Ganze als auf einzelne Teile. Mit feurigem lebenden Kolorit stellt er mit großen Zügen kräftige Gestalten vor unsere Seele, die uns mit wunderbarer Macht ergreifen, wenngleich noch zuweilen zu viele wilde ungezähmte Stärke sichtbar ist." E. v. K.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 19 bringt an erster Stelle ein Lied: „Schlafe nun, du müder Wald" von Alfred Schüz, Text von Therese Köstlin. Ein schwermütig schmerzlicher Sang: „Leid macht müde", klingt als Grundmotiv durch das Gedicht und der eine kurze Sonnenblick „neuer Lenz bringt neues Leben" verschwindet gleich wieder hinter dunklen Wolkenschatten: „neuen Scheidens Todesbeben, schlafe nun, du müder Wald". Alfred Schüz hat mit seinem Liede eine Komposition geschaffen, die dem Stimmungsgehalte der Dichtung vollauf gerecht wird, und die im weiteren nicht minder den modernen, differenzierten Tonsetzer zeigt, der mit geistvollen harmonischen Wendungen jeder Nuance des Gedichtes nachgeht und bemüht ist, es durch die Tonsprache inniger und unmittelbar zum Gefühl sprechen zu lassen. Dabei ist es ihm auch gelungen, die melodische Linie zu wahren. — Aus anderem Holze wie das sensible Lied ist die „Ländler-Idylle", unser diesmaliges Klavierstück, geschnitzt. Der Münchner Komponist Karl Wendl setzt ihr „An Karl Stieler, den unvergeßlichen Hochlandsdichter" voran, und hat damit ins Schwarze getroffen. Wem ginge nicht bei diesem Namen alsogleich das Herz auf? Und so einfach das „Stegreifstück" auch gehalten ist, so oft wir seine Weise schon vernommen zu haben glauben, es weht uns daraus ein Hauch jener bodenständigen Natürlichkeit und Empfindungsechtheit entgegen, wie sie uns in so hohem Maße bei Schuberts Walzern



und Ländlern entzücken, in denen gewisse Stimmungen der Volksseele ihren verklärten Widerhall gefunden haben. Karl Wendl ist übrigens auch der Auffinder und Herausgeber der 11 Unbekannten Ländler von Schubert, die für Klavier allein, sowie für Geige und Klavier im Verlag von Carl Grüninger (Stuttgart) erschienen sind.



Die Nixe.*

Die Nixe sang zur Dämmerstund',
Die Nixe sang im Wellengrund
Ganz leise;
Am Ufer spielt ein blondes Kind,
Es trug zu ihm der Abendwind
Die wundersüße Weise.

Da schlief das Kind im Dämmerschein,
Da schlief das Kind in Tränen ein
Für immer.
Und als die Totenglocke klang,
Durchzog die Luft ein Grabgesang . . .
So schönen hört' ich nimmer.

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht.

Die Wellen rauschten, sie rauschten zu Tal,
Sie sangen das Lied zum vieltausendstenmal.

Zwei saßen am Ufer im Dämmerlicht,
Die hörten das Lied und hörten es nicht.

Ihr sank das Haupt in die Hände schwer,
Sie hatte keine Träne mehr.

Er träumte den fliehenden Stunden nach . . .
Keines ein Wörtchen sprach.

Die Wellen rauschten, sie rauschten zu Tal,
Sie sangen das Lied zum vieltausendstenmal.

Sommersonnenwende.

Die Sonne strahlt, als könnte sie nicht sinken,
Und wenn aus dunklem Blau die Sterne winken,
Grüßt dämmernd sie die neue Morgenstunde.
Es wandelt leise durch die langen Tage
Gleich Sphärensang die alte, schöne Kunde
Von einem Glück, das keine Sprache nennt,
Von einem Tag, der keine Nächte kennt,
Von einer Antwort auf die große Frage.

Avertis.**

Sie haben Füße, welche leise gehn,
Sie haben Augen, welche Wunder sehn,
Sie hören Stimmen, die kein Ohr vernommen,
Kühler wird's und stiller, wo sie gehn und kommen.

Fühlst du den Hauch, der ihre Stirn umweht?
Hörst du den Tritt, der mit dem ihren geht?
Weißt du, warum sie nirgend lang verweilen?
Jedes Blümchen grüßt sie, und sie müssen eilen.

Cannstatt. **Therese Köstlin.**

* Aus der Sammlung: „Traum und Tag", Neue Gedichte von Therese Köstlin, Stuttgart, Verlag von Max Kielmann. Wir machen unsere Leser auf die begabte Dichterin aufmerksam. Der Sammlung „Traum und Tag" ist auch der Text zum Liede in der heutigen Musikbeilage entnommen. Red.

** Vom Tode Gezeichnete.



Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 22. Juni.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Plagiator, Freiburg i. B. Mit verbindlichem Dank für Ihre Zuschrift wollen wir sie dahin behandeln, daß der musikkritische Plagiator für diesmal noch gewarnt sei, s in unfaires Gewerbe weiter zu treiben. Sollten sich wieder solche wörtliche Entlehnungen finden, so würden wir nicht anstehen, die Namen des „Kritikers" und des Blattes zu veröffentlichen. Es ist übrigens interessant zu beobachten, mit welcher Naivität geistiges Eigentum anderer zu eigenen Zwecken verwendet wird. Hier neben Mendel-Reißmann zwei so gelesene Schriftsteller wie Batka und Niggli mit ihren bei Reclam (!) erschienenen Schriften über Schumann und Schubert. Und dann gleich ganze Abschnitte daraus! Einen Milderungsgrund könnte man darin sehen, daß es sich um Werke älterer, längst anerkannter Meister handelt und diese Meister nach Gebühr ge elert werden. Wenn Sie an den besprochenen Fall anknüpfen, so liegt die Sache insofern anders, als hier das einzige Lob einem modernen Komponisten gegenüber im Nachdruck gestrichen war. Ueberhaupt aber ist es journalistische Anstandspflicht, wörtlich entnommene Auslegungen, Urteile, Meinungen nicht in eigene Arbeiten hinüberzunehmen, ohne den Autor zu nennen, oder kürzere Stellen doch wenigstens durch Anführungszeichen als fremdes geistiges Eigentum zu dokumentieren. Unterläßt das ein Kritiker, so hat er in den Augen des Publikums zum mindesten in bezug auf seine Zuverlässigkeit verloren.

J. F., B. Wir danken Ihnen für die Zusendung, müssen aber zu unserem Bedauern wie schon oft bemerken, daß wir aus kleineren Orten nur außergewöhnliche musikalische Aufführungen in der „N. M.-Ztg." besprechen können. Es ist unmöglich, jeden Verein, der z. B. Haydns „Schöpfung" aufführt, mit einer wenn auch nur kürzeren Kritik zu bedenk n. Aus kleineren Städten bringen wir aber, außer den schon erwähnten besonderen musikalischen Veranstaltungen, gern eine Uebersicht über eine mehrjährige Tätigkeit, die als statistisches Material für die Musikpflege in Deutschland dienen oder als öffentliche Anerkennung für künstlerisches Streben gelten kann. Wir bitten unsere Leser, diese Maximen zu beachten, damit wir uns nicht so oft zu wiederholen brauchen.

M. Sehn. Sehr hübsch, aber für die Veröffentlichung doch etwas zu naiv.

Walther von der Vogelweide. Auf unsere Briefkastennotiz in Nr. 17 sind uns aus Wien mehrere Zuschriften zugegangen, die uns darauf aufmerksam machen, daß eine Oper dies s Namens doch existiert und den Musikschriftsteller und Musikreferenten des Wiener Fremdenblatts, Herrn Albert Kanders, zum Verfasser hat. Die Oper ist auch am Wiener Hofoperntheater im Jahre 1896 zweimal aufgeführt worden, dann allerdings wieder vom Repertoire verschwunden. Die Titelpartie sang beidemal Hermann Winkelmann. Wir danken für die freundliche Mitteilung, von der wir unseren Lesern hiermit Kenntnis geben.

Flötist P. Sie haben an Zeitschriften und Verleger lyrische und epische Gedichte gesendet und keinen Erfolg gehabt? Das glauben wir Ihnen gern. Haben Sie unsern Briefkasten verfolgt, der stets dringend ersucht, keine Lyrik an uns zu senden? Wir haben an eingesendeten gedruckten Gedichtbänden ein paar Fächer voll. Diese Gedichte werden zum allergrößten Teil auf Kosten der Autoren selber gedruckt. „Sie werden denn auch danach sein," werden Sie antworten. Gewiß. Aber gedruckt und verlegt sind sie doch und besprochen wollen sie auch werden. Diese und ähnliche Dilettantenarbeiten schaden freilich den begabten Schriftstellern von Beruf außerordentlich und sind dem Emporblühen der Besseren sehr im Wege. Aber ändern läßt sich nichts an der Sache, solange noch mehr eitle als talentierte Personen beiderlei Geschlechts unentwegt dichten und solange es noch Verleger gibt, die diese Schwäche ihrer Mitmenschen ausnützen und ein hübsches Geschäft dadurch machen, daß gewisse Leute sich durchaus gedruckt sehen wollen. Wenn Sie meinen, daß Ihre Gedichte gut sind, so senden Sie uns einige davon ein; doch stellen wir zur Bedingung, daß Sie Geduld haben und eventuell auch darauf verzichten können, die Kinder Ihrer Muse an das Licht der Oeffentlichkeit treten zu sehen. Im andern Falle müssen wir dankend ablehnen. Verbindlichen Dank für die freundliche Angabe von Adressen, an die wir Probenummern gesendet haben. Wir bitten alle unsere Leser und Freunde um Empfehlung in Bekanntenkreisen.

Komponist Hans Wuzél existiert, wie uns eine ganze Reihe von Zuschriften belehrt hat, und zwar lebt und wirkt er in Kassel als Heldenbariton des Hoftheaters. Seine Kompositionen sind zum größten Teil bei Georg Dufagel in Kassel erschienen. Besonders seine Balladen, die er selbst gut vorträgt, haben ihm Erfolg gebracht. Wir glauben, daß uns Herr Wuzél unsere Unkenntnis verzeihen wird, da das kleine Frage- und Antwortspiel im Briefkast n ihm sicher nicht zum Schaden gereichen wird. Von Magdeburg werden wir darauf aufmerksam gemacht, daß Kompositionen von Wuzél sogar schon in der „N. M.-Ztg." besprochen wurden. Wir sind tief beschämt und gestehen unseren Fehler ein, fragen aber, ob der Herr Bratscher noch niemals in der Hitze des Gefechts eine falsche Note gegriffen oder in eine Pause „hineingehauen" hat? Den Abonnentengruß erwidern wir bestens.

Mus.-Verein Neustadt (Orla). Goethes deutsches Singspiel in einem Akt „Jery und Bätely" hat viel Komponisten gefunden. Wir nennen Ihnen nur P. v. Winter (1790), Fr. Reichardt (1801), Konradin Kreutzer (1809), A. B. Marx (der Beethoven-Biograph, 1825), Julius Rietz (etwa 1840) und von neueren Ingeborg von Bronsart (Weimar, 1873). Zu Adams „Le Chalet" (Die Sennhütte) ist der Text von Scribe und Mélesville auch nach dem Goetheschen Jery und Bätely geschrieben worden. Sie sehen also, welch großer Beliebtheit sich das Singspiel bei den Komponisten verschiedener Zeiten erfreute. Wenn wir Ihnen einen Verlag nennen sollen, so bitten wir vorerst um Angabe, welche Vertonung Sie wünschen.

Frau A. R. Wir bitten um Einsendung des Abonnementsscheins oder sonstige Ausweisung, daß Sie Abonnent unseres Blattes sind, und Sie erhalten die Violinstimmen und Cellostimmen für das laufende Jahr kostenlos zugesandt.

Lehrer E. W. Viel Dank für Ihre freundlichen Zeilen. Die Besprechung ist inzwischen schon durch einen andern Mitarbeiter erledigt worden.

H. R., Offenburg. Für die Beurteilung von Kompositionen im Briefkasten ist die Einsendung der Quittung für das laufende Quartal, Halbjahr oder Jahr nötig, falls nicht andere Ausweise vorhanden sind.

Violinstimmen. Auf verschiedene Anfragen hin teilen wir mit, daß die besonderen Violin- und Violoncellostimmen zu den Stücken in unserer Musikbeilage nur für den laufenden Jahrgang geliefert werden können. Die früheren sind vergriffen.

H. L., Lehrer. Von Löwes Balladen sind in der Bearbeitung von Karl Reinecke für Pianoforte zu zwei Händen zwei Bände

erschienen. Verlag von Gebrüder Reinecke in Leipzig. Der Band kostet 3 Mk. Verschiedene Balladen davon sind auch einzeln zu haben.

A. S., B. Eine gute Schule für Mandoline ist die von Köhler. Verlag von Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig. Preis 2 Mk.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 22. Juni.)

A. Schellb., Rost. Ihr Menuett atmet klassischen Geist. Der 6. Takt des Trios ist falsch. Hier ist der as II gemeint, sehen Sie nun die Korrektur an. Wegen des wechselnden Tongeschlechts wäre ein mit einigem Figurenwerk ausgestatteter Rückgang in den Hauptsatz, der vollständig zu wiederholen ist, angezeigt.

E. Call—., K—burg. Mit Ihrer Berufung auf die Notierungsweise von Riemann ist nichts bewiesen, und wozu führen Sie das Beispiel von B. an? Senden Sie Ihren „Frühling“ nochmals ein; denn nicht was Sie, sondern was andere aus Ihren Erzeugnissen herausfühlen, sollte für Sie maßgebend sein. Welchen Zweck hätte denn sonst unser Briefkasten?

O., Gmd. Es ist freundlich von Ihnen, daß Sie der kirchenmusikalischen Bedürfnisse der Männerchöre draußen auf dem Land gedenken. Fahren Sie fort, sich fleißig in der einfachen Satzweise zu üben, dann werden Sie gewiß endlich eine Messe herausbringen, die nicht bloß langweilt, sondern die Gemüter erhebt und erbaut. Für einen Seminarzögling zeigen Sie ein sehr beachtenswertes Können.

A. S., Heidelberg. An Ihrem Nachtlied imponiert wieder mehr die gute Absicht. Schon in der Einleitung ringen Sie nach einem lebenswahren Ausdruck. Die melodische Bildung ist mitunter vortrefflich. Manchem ist schon bei vielem Betrachten der Wunder in der Natur ein Licht für die Kunst aufgegangen. Von den Geheimnissen der wunderbaren Welt der Harmonien wissen Sie immer noch zu wenig. Als Dilettant dürfen Sie ernstliche Beachtung beanspruchen. Ein lebhafterer Wellenschlag, überhaupt ein besser gezeichnetes Stimmungsbild macht sich in dem Lied „Heimliche Liebe“ bemerkbar.

Ferd. F., Wiegenlied. Das ist wieder einmal etwas Gescheites; vielleicht das Beste, was Sie bis jetzt geschrieben haben. Eine edle Revanche! Schreiben Sie auch einmal einige Phantasiestückchen für Klavier. Sie sind immer noch auf der Entdeckungsreise, und wir glauben nächstens, daß Sie selbst am wenigsten wissen, was hinter Ihnen steckt.

K. Nickel. Ihr Lied hat Stimmung, für einen Männergesang dürfte es weniger sentimental sein. Trotz einiger Unsicherheit im Satz bestätigt sich Ihr Talent in rühmlicher Weise.

Dr. B., Elbe. Hinter den ungeschlachten Ausdrucksformen Ihrer Erzeugnisse liegt mehr verborgen, als man im ersten Augenblick annimmt. Ihren Gedanken ist ein künstlerischer Ernst eigen; aber offenbar verdanken Sie Ihrem musikalischen Instinkt mehr als theoretischem Wissen. Unklar sind viele alterierte Dissonanzen. Wie weit noch der Weg zum Kontrapunkt ist, scheinen Sie bei dem als schüchternen Versuch bezeichneten Fugato des Bauernständchens eingesehen zu haben. Einer gründlichen Korrektur gäben die Stücke reichlich zu tun.

H. W. Einfach in seiner äußeren Form und doch inhaltlich sehr anregend ist auch Ihr Abendlied. Nur das lange Tremolo muß als schlecht gewähltes Ausdrucksmittel für das sehnsuchtsvolle Regen der Menschenseele beanstandet werden. Eine Verwendung für die beiden Lieder haben wir derzeit nicht.

A. H., L. D. Ihre Arbeiten gewähren einen Einblick in ein poesievolles Dasein, dem es zum Bedürfnis geworden ist, Gemütsstimmungen musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Ueber das durchschnittliche Können eines Musikliebhabers schwingen Sie sich aber nicht hinauf. Sie wollen nicht die Tiefen der Leidenschaft aufwühlen, sondern geben sich zufrieden im behaglichen Schwelgen eines einfachen Tonspiels. „Am Rhein“ ist wohl die relativ beste Leistung. Bei einigem Studium müßte sich Ihr Talent über die Bedeutung des bisher Geschaffenen bald klar werden.

W—mann, K—lach. Ihre zwei Orgelstücke heben nicht übel an, aber nur zu bald geht Ihnen der Zwirn aus; Sie bleiben die Durchführung schuldig. Auf dem Gebiet des einfacheren Liedsatzes können Sie eher mittun. Sie gehen nirgends über die Grenzen Ihres Talents hinaus, weswegen manche der bescheidenen Liedlein in ihrem schlichten Aufputz überzeugend wirken. — Es ist den Sendungen an den Briefkasten der Ausweis fürs laufende Quartal beizulegen.

Tina Sch— in M—en. Im Besitz eines geläuterten Geschmacks und guter satztechnischer Fähigkeiten sind Ihnen wiederum des Lobes würdige Gebilde gelungen. Auf den „Treffer“ warten wir aber immer noch.

J. B. F. Was Ihr reger Kunsttrieb schon an Liedern hervorgebracht hat, fordert aufrichtige Bewunderung heraus. Von exzentrischen Wunderlichkeiten der gegenwärtigen Kunst blieb Ihr Schaffen völlig unberührt. Sie bedienen sich in vortrefflicher Weise der Diatonik als des natürlichsten Mittels für die musikalische Uebersetzung und Verschmelzung der Fülle von Stimmungen, die aus Ihrem reichen Gemüt fließen. Nehmen Sie einstweilen vorlieb mit dieser allgemeinen Würdigung Ihres eingesandten Liederschatzes.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Eindrücke und Nachklänge vom Dresdner Tonkünstlerfest.

43. Jahresversammlung des Allg. Deutschen Musikvereins vom 29. Juni bis 2. Juli.

Schade, daß die Ernennung Richard Straußens zum Ritter der Ehrenlegion nicht ein paar Tage früher bekannt geworden ist. Dies prächtige französische Seitenstück zur Ablehnung des Komponisten für einen Sitz in der Berliner „Akademie der Künste“, die die Selbsteinschätzungskommission dieser Anstalt fertig brachte — offenbar um sich wenigstens auf solche Weise eine gewisse Unsterblichkeit zu sichern — dies neue Dokument des Ansehens deutscher Kunst im Auslande wäre auf die Teilnehmer der Dresdner Tonkünstlerversammlung nicht ohne Eindruck geblieben; und wenn man in Erwägung zieht, mit welch freudiger Zustimmung die Generalversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ ihren I. Vorsitzenden wiederwählte — durch die infolge von Arbeitsüberlastung zurzeit angegriffene Gesundheit Straußens war nämlich seine Annahme des Vorsitzes diesmal sehr in Zweifel gezogen —, so dürfen wir davon überzeugt sein, daß die hohe Ehrung des deutschen Musikers Richard Strauß durch Frankreich auch in Dresden mit Freude und Genugtuung aufgenommen worden wäre, wie sie ja jeder deutsche Musiker, der in Strauß einen hervorragenden Vertreter seiner Kunst sieht, gleichsam als ihm selber dargebracht mitempfinden wird. Und über die hervorragenden Eigenschaften des Komponisten Strauß sind ja wohl alle einig! Ebenso sicher aber ist es, daß wir in eine, oder vielmehr in die Strauß-Krisis nunmehr eingetreten sind, in jene Krisis, die im Leben jedes Bedeutenden kommen muß, „wo auch die Freunde des Künstlers stutzig wurden“, wie es in den Biographien heißt. Wäre Richard Strauß nicht durch seine Nauheimer Kur leider ferngehalten gewesen, er hätte es auch in Dresden sehen können, daß seine Zeit gekommen. Der ungeahnte, und bis heute mit gleicher Kraft andauernde, ja sich steigernde Erfolg der „Salome“ hat wie Donars Hammerschlag das Gewölk zerteilt. Klar liegt die Situation vor uns und sie scheint für Strauß nicht günstig. Die Ententes »cordiales« beginnen ihre Tätigkeit und die Einkreisungsversuche werden mit größerer Offenheit eifrig betrieben. Eingeleitet wurde der Umschwung in den „Fachkreisen“ mit Erscheinen der Sinfonia domestica beim Frankfurter Tonkünstlerfest, und als das „Publikum“ dann der Salome eine unerhörte Aufnahme bereitete, schwenkte die Kritik zum Teil ab. Wie kommt das? Der Gründe gibt es mehr als einen. Vielleicht begann man sich entbehrlicher zu fühlen? Zur Psychologie der Kritik! Zweifellos ist es aber auch, wie schon letzthin erwähnt, für den Musiker schwerer, über Straußische Kühnheiten und Neuheiten hinwegzukommen, als für den Laien, der infolge der glänzenden Technik des Salome-Orchesters z. B. die Kakophonien nicht hört oder sie im Gegenteil gerade als unbewußten Reiz empfindet, wogegen der anders hörende Musiker, der außerdem in der Partitur die Kakophonien auch noch *sieht*, meist nicht ohne weiteres seine latenten *konservativen* Neigungen aufzugeben gewillt ist. Das Urteilen nach dem *Lesen* der Partitur ist auch für *Draeseke* bezeichnend. (In der, übrigens in auffallend gereiztem Tone geschriebenen „Offenen Antwort an Richard Strauß“, „Signale“ Nr. 44, bringt Draeseke den in dem Straußischen Auffatz über das Wesen des musikalischen Fortschritts im 1. Heft des „Morgen“ gebrauchten Ausdruck Konfusion mit seinem in der „Neuen Musik-Zeitung“ erschienenen Auffatz „Die Konfusion in der Musik“ in Verbindung.) Draeseke schreibt: „Der wichtige Punkt ist aber, daß in den späteren Werken von Richard Strauß sich Stellen finden, die auf rein-musikalische Weise *nicht zu erklären* sind und infolgedessen von mir nicht als Musik bewertet werden können.“ — Ja, was fragt das *Publikum* danach? Wenn es sich überhaupt um solche Dinge kümmert, wird es den Fachmännern zurufen: *Folgt* mit eurer Theorie wie noch stets den genialen Naturen und *lernt* es „erklären“! Doch wird der Musiker solche Einwände Draesekes immerhin verstehen. Nicht verstehen aber wird man ihn, wenn er sich vergißt und sich jenen zugesellt, die so gerne den Leuten vorreden möchten: *weil* eine Sache Erfolg hat, *muß* sie minderwertig sein. Und wenn Felix Draeseke als „nicht hyper-

moderner Musiker mit Entrüstung dagegen protestiert, daß Herr Strauß den deutschen Kritikern und Musikern den Mund zu verbieten sich unterfängt — denn wir sind nicht Hörige, sondern freie Männer", so möchten wir uns zu bemerken erlauben, daß auch Richard Strauß kein Höriger ist und die Freiheit hat zu komponieren, wie er will, wie er muß, und nicht, wie es manchen Kritikern und Zunftgenossen gefällt. Nein, Felix Draeseke ist nicht mehr unser Draeseke von einst, daran liegt's! Sie sehen zu schwarz, Herr Professor, und fühlen „Beleidigungen" heraus, wo sie nicht vorhanden sind. Wer wäre es denn, der Sie nicht auch heute hochschätzte? Wer möchte Sie gar beleidigen?

Wie sehr die Meinung von der wachsenden Gegnerschaft gegen Strauß, die auf der Dresdner Tonkünstlerversammlung in Freundeskreisen lebhaft erörtert wurde, berechtigt ist, beweist auch ein zweiter Artikel in derselben Nummer der „Signale", etwas pompös überschrieben: „Das Manifest von Fontainebleau." Darin bemerkt Dr. Detlef Schultz in seiner Besprechung des Straußschen Aufsatzes im „Morgen": „In der Tat, am Schluß des Aufsatzes tritt es deutlich zutage: Richard Strauß, dieser kluge, mit so eminent feinem Spürsinn für das Zeitgemäße und die öffentliche Meinung begabte Kopf, fühlt und empfindet es bitter, daß trotz seiner glänzenden Triumphe die Schar seiner ‚Gegner' zunimmt, ja daß sie sich mehr und mehr ‚als festgeschlossene Reaktionspartei wieder an die Oeffentlichkeit wagt und eifriger als je am Werke ist, den Weiterstrebenden das Leben sauer zu machen.'" Nun, wenn die Schar der Gegner wächst, so brauchte das ja, wie auch Draeseke zu meinen scheint, noch kein so schlimmes Zeichen für den Künstler Strauß zu sein. Arge „Konfusion" muß aber hervorgerufen werden, wenn Herr Schultz als den „größten Gegner" von Strauß Bruckner bezeichnet. Bruckner sei es, der Strauß so total in den Schatten stellt! „Wie tritt der zeitgemäß schillernde Kosmopolit Strauß zurück hinter dem genialen Bauern von Ansfelden!" ruft Herr Schultz aus. Wie kann ein musikalisch und ästhetisch Gebildeter Bruckner und Strauß in einem Atem nennen? erwidern wir. Können zwei so verschiedene Naturen überhaupt Gegner sein? Oder bilden sie nicht vielmehr eine wunderbare Ergänzung des künstlerischen Gesamtbildes? Bruckner, der völlig Unzeitgemäße, der mit unserer Kultur so gar keinen Berührungspunkt hat, dessen Erscheinung schwer zu erklären ist, der im Strome der Begebenheiten wie ein gewaltiger Felsblock ruht, in sich selber gefestigt, aber kaum auf die Entwicklung von Einfluß; eine durch und durch kindlich-fromme Seele, deren Weisheit letzter Schluß der Choral bleibt, und dessen musikalische Sprache da am reinsten und ergreifendsten zum Ausdruck kommt, wo er im Hymnus zu Ehren Gottes sein Ziel erreicht hat. Und Strauß: dieser durch und durch moderne Mensch, ein Kind seiner Zeit, auf deren heißem Boden gewachsen, aus ihm alle seine Kräfte und Säfte ziehend. Aber nicht etwa ein Kind seiner Zeit im Sinne der „Widersacher", die mit ebenso gerechtem wie liebevollem Sinne unsern Richard Strauß als bloßen Macher und Techniker, Blender, Glücksritter und Erfolgsjäger bezeichnen, sondern in dem Sinne, wie eine geniale Erscheinung aus ihrer Zeit überhaupt hervorgeht. Steigt vielleicht das Genie aus irgend einem idealen Wolkenkuckucksheim als eine dem Menschen und der Welt wesentlich fremde Erscheinung hernieder? Oder ist es nicht vielmehr die Summe des Menschlichen nach einer bestimmten Richtung hin? Eine Erfüllung der Sehnsucht, ein sichtbarer Ausdruck des Geahnten und Gefühlten in der gewöhnlichen Sterblichen Brust, potenziertes Menschentum, ein leuchtendes Spiegelbild unseres Wesens? So haben alle unsere Großen ihre Zeit repräsentiert, sind von ihrer Mutter Erde genährt worden, sie, die das „Unvergängliche" geschaffen haben. Freilich waren sie auch Wegweiser, gingen nicht in ihrer Zeit unter. Ist Strauß das aber nicht? Seine Freunde glauben an ihn mit aller Zuversicht, während seine Gegner mit ihm die Konfusion der Musik hereinbrechen sehen. Hier kann nur die Zukunft das entscheidende Wort sprechen. Für mich freilich, sagt der „Zeitgenosse" Strauß, genug, und wer ihn schmäht, denkt gering von seiner eigenen Zeit, denkt gering von sich selber. Denn was ist unsere Zeit anders, als wir selber? Und wenn schon die reale, materielle Welt auch als Produkt des menschlichen Erkenntnisvermögens von den Philosophen bezeichnet worden ist, um wieviel mehr ist nicht die ideale, geistige das reine Abbild unseres Empfindens und Wollens bis in die zartesten, verborgensten Anfänge hinauf? Wo Licht, da auch Schatten: so gewiß nun unsere Zeit ihre Auswüchse und schlimmen Erscheinungen hat, so gewiß ist sie aber auch bedeutend. Und wenn wir nachdenken, statt uns auf Schlagwörter verlassen wollten, so würde es keinem einfallen, diese Epoche des fortwährenden Ringens nicht bloß materieller Art, der Arbeitskraft und des Arbeitsbedürfnisses „dekadent" zu nennen. Nein, Herr Doktor, dies Beispiel vom Bauernsohn und dem Kulturmenschen war nicht geschickt gewählt — und ist wirklich nur geeignet, neue Zwietracht zu säen. Das aber überlassen Sie minoren Geistern, den blinden Fanatikern, allen „Ismanern", wie Sie bemerken, den Verbitterten und Verärgerten, den dahinträumenden „Idealisten", den Neidern aller Art, den Querköpfen und den aufgeblasenen Kunstphilistern, die da meinen, von erhöhtem Standpunkt den Lauf der Dinge zu verfolgen, dabei aber den Wald vor lauter Bäumen nicht sehen und deshalb mit ihren harten Schädeln überall und fortwährend anstoßen. Ein treffliches Wort aber haben Sie, Herr Dr. Schultz, ausgesprochen: „Schwört die Jugend nicht auf Strauß?" Ja, Gott sei dank, und alle, die jung geblieben sind, mit ihr. Alle, die sich das sprühende Feuer des Temperaments bewahrt haben, denen der göttliche Funken der Phantasie nicht ausgelöscht wurde, die erkennen, daß kecke Realistik, Esprit — Witz auch in der deutschen Musik ihre Berechtigung haben. Da kann uns nichts anfechten. Und wie wir hoffen und erwarten, daß Strauß sich nicht zersplittern, nicht zu vielem nachjagen werde, daß er, in der Erkenntnis, daß er sich nicht allein mehr gehört, sondern uns allen, sich größere Schonung auferlegen wird — Nauheim ein Wink! —, so sind wir dessen gewiß, daß ihn nichts aus seiner Bahn werfen kann, daß er, wie wir Deutschen ohne Furcht alle jene künstlich geleimten politischen „Ententen" betrachten, die kommende Zeit der Stürme siegreich bestehen, die „Belastungsproben aushalten" wird. Denn die Hauptsache dafür ist uns sicher: Er bleibt sich selber treu!

* * *

Außer den beiden scharfen Entgegnungen in dem genannten Leipziger Fachblatte hat der Straußsche Artikel keine besonderen Ablehnungen erfahren. Denn Max Regers Antwort im „Leipziger Tagblatt" gleicht eher einem Lobeshymnus auf Strauß — ein schönes Zeichen für Reger. In der Tat ist auch kaum Grund für Aufregungen vorhanden, der flotte Essai bekommt dort erst eigentlich Bedeutung, wo Strauß »pro domo« spricht, wo er sich ans „Publikum" wendet. Er führt dabei Carl Maria v. Webers zwar nicht eben höfliches Wort an: „Der einzelne ist ein Esel, und das Ganze ist doch Gottes Stimme", und erinnert weiter sehr treffend an einen Bericht Alexander Ritters, wonach — ebenfalls in Dresden — vor 50 Jahren drei Konzerte mit Uraufführungen von Lisztschen symphonischen Dichtungen vom Publikum enthusiastisch aufgenommen wurden, bis am nächsten Tage in der Zeitung stand, Liszt sei überhaupt kein Komponist. Da wurde man kleinlaut, schämte sich, und keiner wollte es gewesen sein, als der Applaus losbrach. Weshalb aber haben sich die symphonischen Dichtungen trotzdem Bahn gebrochen? Weil das Publikum eben doch seinen Instinkten folgt und innerlich seine nicht zu erschütternde Meinung hat, mag es auch nach außen hin mit Worten heucheln, seine wahre Gesinnung verbergen, mit Aesthetentum oder Gelehrsamkeit kokettieren. Und so gewiß eine Kritik den eigentlichen Wert eines Kunstwerks nicht um ein Haar breit erhöhen kann, ebensowenig kann sie ihm aber anderseits etwas von diesem Werte nehmen. Sicherlich wäre es besser, die Kritik besänne sich zunächst auf ihre eigentlich vornehme Aufgabe, worin sie wirklich Positives leisten könnte: Hinweisen, aufmerksam machen, aus

dem Dunkel hervorziehen! Wann werden wir dahin kommen, daß der Kritiker sich wenigstens zunächst darauf beschränkt, die zweifellose Bedeutung einer Erscheinung in der Gegenwart festzustellen, selbst wenn sie seinem persönlichen Empfinden nicht zusagt, ihm nicht „liegt"? Ist hier die Erkenntnis wirklich so schwer, wie es oft den Anschein hat? Was bedeuten demgegenüber die gewöhnlichen Werturteile in unseren Kritiken? Sie, die doch schließlich nur auf persönlichem Geschmack, auf bewußten oder unbewußten Sympathien, wenigstens in Hinsicht auf den überaus wichtigen Gefühlswert, basieren? Das beweisen die oft diametral entgegengesetzten Meinungen der Korona von Sachverständigen auf den Tonkünstlerfesten, Gegensätze, die noch schärfer hervortreten würden, wenn es nicht auch Leute gäbe, die auf den berühmteren Kollegen hören und ihr Urteil nach der oder jener Seite hin rasch ein wenig revidieren. Nein, ohne die ausgleichende Gerechtigkeit des an sich parteilosen Publikums wären wir kaum so weit wie heute. Als gesetzgebende Faktoren nur Fachleute? „Es würde Schreckliches geschehen"! Und ob nun gut oder böse: Die Tatsache des Plebiszits besteht auch für die musikalische Kunst.

Interessant war das Verhalten des Publikums auf den beiden Kammermusik-Matineen beim Tonkünstlerfest. Eine Serenade für elf Soloinstrumente* von Bernhard Sekles wurde mit offenbarer, freudiger Zustimmung aufgenommen. Das stilvolle, d. h. im wirklichen Serenadencharakter gehaltene Stück gehört aber auch zu den erfreulichen Erscheinungen. Nicht allein, daß es in der Form wie in der kompositorischen Technik einen befriedigenden, harmonischen Eindruck hinterläßt, und daß es nicht mehr scheinen will, als es tatsächlich ist, ist seine Melodik von der Art, gefällig, liebenswürdig, einprägsam zu sein, ohne ins Triviale zu verfallen. Dazu kommen nicht uninteressante harmonische Eigenschaften, die unser im „Fortschritt" gestähltes Ohr aber schon als etwas ganz Selbstverständliches aufnimmt, und vor allem sehr reizvolle klangliche Kombinationen. Von Mitgliedern des Dresdner Hoforchesters unter Schuchs Leitung ganz hervorragend nach jeder Richtung hin gespielt, hatte die Serenade einen Erfolg, der ihr den Weg in die Konzerte der kommenden Saison ohne weiteres öffnet. Also ein positives Ergebnis des Tonkünstlerfestes und eins, wo Publikum und Kritik zusammengehen. Ganz anders verhält sich die Sache bei einem Streichquartett in einem Satz op. 7 von Arnold Schönberg, das schließlich ausgezischt wurde. „Nun, da sieht man wieder unser Publikum und den Wert seines Urteils!" Gemach: es hatte sein gutes Recht, das Stück abzulehnen. Nach dreiviertelstündigem, meist qualvollem Hören wurde es durch den aufdringlichen Beifall einiger Freunde des Autors auch noch provoziert. Da riß die mühsam bewahrte Geduld und das Publikum vergaß, daß auf einem solchen Tonkünstlerfest andere Gesetze bestehen als sonst; es vergaß im momentanen Aerger seine gute Erziehung, mit der es sonst so manche Kritiker beschämt. Einer solchen Ablehnung gegenüber hat die Kritik nun wieder eine berechtigte, schöne Aufgabe: die der Aufklärung. Der berufene Kritiker wird sagen: „Schönbergs Musik ist allerdings mitunter geradezu schrecklich anzuhören und ich glaube auch auf keinen allgemeinen Widerspruch zu stoßen, wenn ich bezweifle, daß viele sie ein zweites Mal hören wollen. Vor allen Dingen hat der Komponist vergessen, daß es für ein Streichquartett in harmonischer Beziehung Grenzen gibt, die tatsächlich nicht überschritten werden können. Was an Härten und Kakophonien die Farben des Orchesters retuschieren, mildern und aufheben, erscheint beim ätherischen Streichquartettklang geradezu auf dem Präsentierteller dargeboten. Hierin liegt ein zweifelloser Fehler der Schönbergschen Komposition, die als Komposition überhaupt nicht gelungen ist. Aber trotzdem ist der Komponist „ein Kerl!" Die rücksichtslose Konsequenz, mit der er in den vier Stimmen seinen Weg verfolgt, imponiert und zeugt von erstaunlichem Können. Hier spricht eine Persönlichkeit zu uns, die sich getrost den erfolgreichen Komponisten der Dresdner Tage an die Seite stellen kann. Zum mindesten eine ernste künstlerische Begabung, vielleicht eine tiefe, keineswegs eine solche, an der man achtlos vorübergeht. Betrachtet einmal nicht das Werk als solches, sondern die Absichten, die der Komponist verfolgt und ihr werdet ihn nicht auszischen." Hier also läge, wie gesagt, wieder eine der wirklichen Aufgaben der Kritik: Neben dem Hinweisen auf noch unbekannte Talente, neben erläuternden Auseinandersetzungen, warum ein Werk dem Publikum gefällt oder mißfällt, Aufklärung und Zurückführung auf den rechten Weg, wo das Publikum in Verkennung der Absichten des Künstlers nur nach dem persönlichen Eindruck ein ungerechtes Votum abgegeben hat. Zu retten freilich werden Werke wie Schönbergs Quartett dadurch kaum sein, aber man wird den Namen ihrer Schöpfer mit Achtung aussprechen und ihrem ferneren Wirken mit Interesse entgegensehen.

Es kann gewiß zugegeben werden, daß durch solche Kritik Ersprießlicheres zu leisten ist, als durch das Verreißen und Heruntermachen von Werken, die doch wahrhaftig den Stempel des Außergewöhnlichen an der Stirn tragen, bloß weil die ästhetischen oder künstlerisch-moralischen Anschauungen, die „Weltanschauung" eines Kritikers ihnen entgegenstehen. Aufhalten läßt sich eine starke Bewegung ja doch nicht, höchstens wird sie, wie die Geschichte lehrt, in ihrem Verlauf mehr oder minder gehemmt, und es kommt schließlich in der Tat beim heftig-persönlichen Kritisieren nicht viel mehr heraus, als daß den Weiterstrebenden unter Umständen „das Leben sauer gemacht wird", wie Richard Strauß sich ausdrückt.

Im übrigen werden wir ja stets zwischen Publikum und Publikum zu unterscheiden haben und mit dem Gott sei Dank so gar nicht einseitigen Bedürfnissen der gleichen oder verschiedenartigen Bildungsstufen rechnen müssen. Ein musikalisch gebildetes Publikum wird jedem Künstler und Kritiker willkommen sein. Und wenn, wie oben gezeigt, nicht gerade ein besonderes, überraschendes Ereignis die Zuhörer aus der Bahn wirft, wissen sie tatsächlich richtig aufzunehmen und fein zu unterscheiden. Das kam u. a. in den Dresdner Kammermusikmatineen zum Ausdruck. Ein Quartett von August Reuß gefiel in seinen leidenschaftlich bewegten Partien des ersten Satzes wie auch im Scherzo mit Recht; eine tüchtige Arbeit, Trio für Klavier, Violine, Violoncello von Wilhelm Rohde* wurde mit Achtung aufgenommen, Hans Pogges etwas überschwängliches Quartett (in einem Satz für Violine, Klarinette, Violoncello und Klavier), dem als notwendige Grundlage dazu die Tiefe fehlt, fand gerade keine begeisterte Aufnahme, wogegen Walter Courvoisiers geschmackvolle, auf den Ton feiner Unterhaltungsmusik gestimmte Lieder sehr gefielen. Treffliche Interpreten fanden sie in Frl. v. Chavanne, Erica Wedekind, die immer noch die bezaubernde Stimme mit dem herrlichen Ansatz besitzt, und Herrn Friedrich Plaschke. Eine geradezu heroische und bewundernswerte Leistung vollführte das Rosé-Quartett mit dem Schönbergschen Opus, als Orgelspieler ersten Ranges zeigte sich Herr Sittard mit einer interessanten Passacaglia von Middelschulte, den alten Ruf erneuerte das Petri-Quartett, Herr Percy Sherwood stellte sich als gewandter Pianist vor. Außerordentlichen Beifall ersang sich Herr Burrian. Bei Gesangsvorträgen scheint allerdings kein Publikum vor Entgleisungen ganz sicher zu sein. Man findet aber auch hierfür eine Erklärung, und zwar in der naiven Freude an dem herrlichsten musikalischen Instrument, der menschlichen Stimme, einer Freude, die sich durch nichts wegdisputieren läßt. Wenn Burrian Solfeggien gesungen hätte, wäre beim Glanze seines prächtigen Tenors der Erfolg kaum geringer gewesen als mit den Liedern Kienzls.

Angeregt durch den Straußischen Artikel habe ich beim Dresdner Tonkünstlerfest auf das Verhalten des Publikums geachtet und versucht, meine Eindrücke in kurzem wiederzugeben

* Eine Partitur in Taschenformat ist erschienen bei D. Rahter in Leipzig.

* Die Partitur in Taschenformat ist erschienen bei Chr. Fr. Vieweg, Berlin-Groß Lichterfelde.

wie auch auf einige Maximen der musikalischen Kritik hinzuweisen. Wohl weiß ich, daß der Gegenstand damit keineswegs erschöpfend behandelt ist — das schwierigere Verhältnis von Kritiker und Kunstwerk wurde hier so gut wie nicht behandelt — und daß ein Moment: die aus der persönlichen künstlerischen Ueberzeugung entspringende Leidenschaftlichkeit beim Urteilen in der Praxis stets eine große Rolle spielen wird. Aber die Leidenschaft wird sich ja beim Kritiker stets nur an einem würdigen Gegner entfachen. Nie jedoch sollte sie den Kritiker dazu hinreißen, den Künstler herabzusetzen oder zu verunglimpfen. Die wahrhaft noble Gesinnung sei ein unveräußerlicher Besitz jedes Kritikers, wie die Achtung vor dem Schaffen! Schumann sagt, daß jedes Kunstwerk mehr wert sei, als die Kritik darüber.



Arnold Schönberg.

* * *

Die äußere Anordnung war beim diesjährigen Tonkünstlerfest durch die Dreiteilung geschickt getroffen: je zwei Kammermusikaufführungen, zwei Opern, zwei Orchesterkonzerte. Auch war keines der Konzerte zu lang ausgefallen, der Fehler der letzten Essener Versammlung also vermieden worden. Den stärksten Erfolg hatte neben Seckles Heinrich G. Noren im ersten Orchesterkonzert mit den prächtigen, geistreichen, mit außerordentlichem Geschick gemachten Orchestervariationen über ein Originalthema (op. 30), „Kaleidoskop" überschrieben. Sehr interessant: Eine Serenade und Variationen erringen die Palme, zwei Werke der sogen. „absoluten" Musik. Wie sich doch alles auf Erden in natürlicher Weise ausgleicht! Nach der übertrieben gesteigerten Programmmusik, der „Musik als Ausdruck", wendet sich das Interesse wieder der scheinbar entgegengesetzten Richtung zu. In Wirklichkeit bestehen ja freilich diese Richtungsgegensätze gar nicht. Beide Arten haben ihre volle Berechtigung, beide ergänzen sich, schließen einander keineswegs aus. Strauß und Reger! Es kommt eben nur darauf an, wer zu uns spricht und was einer zu sagen hat. Vereinigen, nicht trennen, und die Konfusion in der Musik hat ihre Schrecken verloren. Die Freude an der schönen Form, am Spiel der Töne, wird stets bestehen; nur muß diese Form auch den rechten Inhalt haben, wie anderseits eine symphonische Dichtung der aufbauenden, logisch in sich gefestigten Form niemals entraten kann, wenn diese Form auch keineswegs der althergebrachten zu entsprechen braucht, vielmehr aus dem Inhalt selber sich jeweils neu und entsprechend erzeugen wird. Das hatte offenbar Paul Scheinpflug nicht genug beachtet, sein Kampf- und Lebenslied „Frühling" für großes Orchester — diesmal die einzige symphonische Dichtung — ist ein Nebeneinander, läßt die innere Entwicklung vermissen. Aber Scheinpflug hat Phantasie und seine Tonwelt erwächst aus dem Boden der Natur. Das macht manches weniger Gelungene wieder wett. Die Abhängigkeit von Strauß in gewissen volkstümlichen Wendungen ist nicht ohne Gefahr, weil, was bei Strauß primär, hier als sekundäre Erscheinung auftritt. Das Werk gefiel, im Gegensatz zu einem Teil der Kritik, beim Dresdner Publikum sehr, das es übrigens in der vergangenen Saison schon einmal gehört hatte. Es ist nun nicht meine diesmalige Aufgabe, über jedes der Werke, wenn auch nur kurz, zu sprechen; Norens „Kaleidoskop" wird so wie so in der kommenden Saison aufgeführt und erörtert werden, Georg Schumanns „Ouvertüre zu einem Drama" ist bekannt. Franz Moser hatte in seiner scharf-umrissenen Ballade für Bariton und Orchester „Lokes Ritt" leider vergessen, daß das Orchester nie die Singstimme erdrücken darf, Heinrich van Eykens „Ikarus" (ebenfalls für Bariton und Orchester) kam über einen Achtungserfolg nicht hinaus. Ueberhaupt waren die Gesänge mit Orchester auffallend stark vertreten, außer dem Liederkreis von Ludwig Heß nicht weniger als sechsmal. Man geht wohl nicht fehl, hierin ein Streben nach einem Ersatz für die alte „Konzertarie" zu sehen, das beim Allgemeinen Deutschen Musikverein Unterstützung und Förderung findet. Mit Recht, und auch der Stil für diese neue Art hat sich entschieden schon vervollkommnet. Julius Weismann wäre hier zu nennen, der in zwei Balladen für Bariton und Orchester (op. 18) immerhin eine persönliche Note bekundet und formell wie in der technischen Behandlung von Singstimme und Orchester eine gewisse Erfahrung auf diesem Gebiete aufweist, eine Spezialität anzustreben scheint. Zwar das Moor in der Ballade der Droste-Hülshoff hat der Süddeutsche Weismann mehr äußerlich mit der Phantasie gesehen, als innerlich in seiner besonderen Stimmung empfunden und erlebt. Demgemäß kommt auch seine musikalische Schilderung über tonmalerisch gelungene Effekte nicht hinaus. Dagegen ist die Ballade „Einsiedel" (C. F. Meyer) ein von Poesie erfülltes, schönes und gelungenes Musikstück, das auch allgemeinen Beifall fand. Ludwig Heß wendet sich mit Recht gegen das instrumentierte „Lied", und wir müssen trotz Liszt, Wolf, Mottl gegen diese innerlich wie auch oft äußerlich (Wolfs „Gebet") nicht berechtigte Kunstform Front machen. Heß sucht dem tatsächlichen Mißverhältnis zwischen der eigentlichen bescheidenen Liedform und dem großen Orchesterapparat dadurch zu begegnen, daß er einen „Liederkreis" in symphonischer Form aufbaut, die einzelnen Gesänge in ihren Melodien thematisch verbindet und das Orchester bei allen Gesangstellen „kammermusikalisch" und „pultweise" behandelt. Leider konnte man diese gewiß beachtenswerten Theorien beim Tonkünstlerfest nicht voll auf ihren praktischen Wert erproben; denn der musikalischen Sprache des Herrn Heß fehlte die schöpferische Potenz, und er hat uns nicht davon zu überzeugen vermocht, daß er als Komponist auf gleicher Höhe steht wie als Sänger und als geistvoller, ernststrebender Künstler. Vielleicht findet sein Liederkreis „Erstes Lieben" (für Tenor, Solovioline und Orchester op. 28) bei anderen Gelegenheiten wärmere Aufnahme als in Dresden. Als begabter Komponist debütierte mit zwei Gesängen für Tenor und Orchester (Aus schwerer Stunde — Neid der Sehnsucht) Karl Ehrenberg. Seine instrumentale Sprache macht den Eindruck, als sei sie wirklich dem Geiste des Orchesters entsprungen und nicht bloß der Niederschlag einer erlernten und kombinierten Instrumentationskunst. An reinen Orchesterwerken kamen an den beiden Abenden zur Aufführung: Rezniceks nicht gerade überzeugend wirkende Fuge in cis, Pfitzners reizende Ouvertüre „Christelflein", Hans Sommers anspruchsloses, aber in



Heinrich G. Noren.
(Phot. A. Hertwig, Berlin.)

seiner Art ehrlich empfundenes und wohlklingendes Vorspiel zum zweiten Akt des Märchenspiels „Riquet mit dem Schopf“, ein als gute Gelegenheitsmusik zu charakterisierender Festmarsch von Ludwig Thuille (op. 38) und als krönender Schluß, als Huldigung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins an seinen ehemaligen Führer und Gründer Franz Liszt die symphonische Dichtung „Mazeppa“.

Als Solisten fungierten in den beiden Orchesterkonzerten, die im Königlichen Opernhause stattfanden — die Kammermusikmatineen wurden in dem zweckmäßigen Saale des „Vereinshauses“ abgehalten —, die Herren Perron, Scheidemantel und Georg Grosch, dessen ungemein weicher Tenor auffiel. Henri Petri spielte die Soloviolìne im Liederkreis von Heß. Großartiges leistete die imposant besetzte königliche Kapelle unter Schuch, oft wahre Wunderdinge vollbringend und im Klang von berückender Schönheit. Ich kenne kein Orchester, das dem Dresdner an technischen Qualitäten gleichkäme, geschweige denn es überträfe. Schuch wurde denn auch mit Ehren überhäuft, und wenn man hinzurechnet, daß der König von Sachsen, der einer der Matineen beiwohnte, seinen Generalmusikdirektor v. Schuch während des Dresdner Festes in die Rangklasse eines Universitätsrektors erhob, so könnte man nicht ganz mit Unrecht sagen, daß aus dem Tonkünstlerfest schließlich ein „Schuch-Fest“ wurde.

* * *

Mit lebhaftem Interesse sah man den beiden Opernvorstellungen des Tonkünstlerfestes entgegen: „Salome“ und „Moloch“. In der Salome imponierte zunächst die vollständige Besetzung des kolossalen Orchesters und der dadurch erreichte wahrhaft zauberhafte Klang der Straußischen Partitur. Diese als das Ergebnis reiner, handwerksmäßiger Technik hinzustellen, ist absurd. Nachdem nun auch die Pariser Kritik zum Teil mit dem Vorwurf der mangelnden „Erfindung“ angerückt kam, scheint es, daß hier eine Konfusion infolge der Anwendung alter Begriffe auf neue, veränderte Verhältnisse vorliegt. Es scheint, als müßten wir wieder mal umlernen, die musikalische Terminologie erweitern, oder in etwas ummodeln. Denn es ist doch kaum möglich, in gleicher Weise etwa von der „Erfindung“ einer volkstümlichen Melodie Schuberts zu reden, wie von der Erfindung der Salome-Partitur? Ja, ist die Straußische hier wirklich weniger inspiriert? Gehört nicht ursprüngliches Genie dazu, solche Orchesterklänge hervorzuzaubern und festzuhalten? Oder glaubt einer wirklich, daß diese faszinierende, tief erregende Musik einzig und allein das Produkt des bewußt und konstruktiv arbeitenden Verstandes ist? Oskar Bie hat, soviel ich weiß, zuerst den Begriff der „melodischen Harmonie“ geprägt und damit die Terminologie um einen brauchbaren Ausdruck bereichert. Auch hier müssen wir wieder den Künstlern folgen und nun endlich aufhören, uns mit ein paar primären, dem differenzierten Seelenleben unserer Zeit durchaus nicht mehr genügenden Begriffen behelfen zu wollen. — Der Dresdner Herodes des Herrn Burrian war eine Meisterleistung, Frau Annie Krull entzückte zwar durch ihre Stimme, hatte aber äußerlich und innerlich wenig oder nichts von der Salome. Ihre Wiedergabe war auf eine „Vorstellung mit dezentem Familienprogramm“ zugeschnitten, wie witzig bemerkt wurde (es werden auf den Tonkünstlerfesten überhaupt recht gute Witze gemacht, nur manchmal etwas zu viel). Und doch gibt unsere hervorragende Stuttgarter Salome, Fräulein Sutter, die Rolle dezenter. Unser Regisseur, Dr. Löwenfeld, hat der grausigen Szene mit dem abgehauenen Kopf des Jochanaan ihre schlimme Wirkung genommen, indem er den Kopf mit dem Mantel der Salome zudecken läßt, so daß sich die schauervolle, mit Recht abstoßende Begebenheit nicht, wie in Dresden, vor aller Augen abspielt. Man wird dadurch für die Musik so frei, daß einem der Vorgang gar nicht mehr zum Bewußtsein kommt, daß also das eigentlich Perverse aus der Phantasie des Zuhörers ausgeschaltet ist. Dadurch wird erreicht, was Strauß mit seiner (angeblich stillosen) Schlußmusik offenbar erreichen wollte. Wir sehen das Ende einer Liebestragödie, umweht zwar von dem heißen Odem des Orients, doch nichts bietend, was, der Idee nach, nicht auch sonst vorkäme. Kann ich dich nicht lebend besitzen, so im Tode. „Das Geheimnis der Liebe ist größer als das Geheimnis des Todes.“ So wird die Schlußszene zu einer Totenklage um verlorenes Glück, die auch einzelne häßliche Worte des Dichters nicht stören können. Ja, durch die ausgesprochen volkstümliche Wendung in einem Takt am entscheidenden Schluß der Oper rückt die Salome in eine nicht exotische Märchen-Beleuchtung. Andere Bilder vom „Königskind“ huschen vorüber. Ich weiß wohl, daß ich mit dieser Auffassung lebhaftem Widerspruch begegnen könnte, und will solchen — Imponderabilien auch nur den Wert ganz persönlicher Empfindungen zukommen lassen. Möglich, daß ich die Salome falsch verstehe, aber diese Empfindungen haben mich, dank der wahrhaft dezenten Stuttgarter Aufführung, von Anfang an beherrscht. Ganz unmöglich war in Dresden der Schleiertanz. Die Balletttänzerin sollte dem Beispiel anderer folgen und sich in Stuttgart den Tanz einstudieren lassen. Der Erfolg der Aufführung — wie man mir sagte die 33. in Dresden — war ausgezeichnet. Die Darsteller und der Dirigent Schuch wurden an die zehnmal hervorgerufen. Und nun sei es genug der Rede über die Salome. Sie wird ihren Weg weitermachen, wenn sie auch keinen Anspruch auf Unsterblichkeit hat. Denn dazu ist der Wildesche Stoff trotz allem doch zu exzeptionell, und die Tochter der Herodias ist keine zum idealen Typus gesteigerte Individualität, wie etwa die unvergleichliche Brünnhilde des Nibelungenrings. Trotzdem aber wird sie eine der interessantesten Gestalten der Opernbühne bleiben und ihr Erscheinen ist und bleibt ein musikgeschichtliches Ereignis.



Bernhard Sekles.
Phot. A. Marx, Frankfurt a. M.

Ueber Schillings' „Moloch“ nach einmaligem Hören abschließend urteilen zu wollen, wäre ein Unrecht gegen das Werk. Zweierlei nur ist mir besonders wieder zum Bewußtsein gekommen: daß auch der höheren Zielen zustrebende dramatische Komponist nie vergessen darf, ein wirksames „Theaterstück“ zu schreiben, und daß eine „Idee“ eines Dramas nicht in ein äußeres Gewand gekleidet werden kann, das sozusagen aus der Mode ist. Strauß hat die Forderung nach einem wirksamen Textbuch glänzend erfüllt, und Friedrich Klose z. B. hat im Märlein von dem Fischer und seiner Frau (Ilsebill) die tiefere Idee der Oper in der vertrauten und stets unser Herz gefangen nehmenden Form des deutschen Märchens zum Ausdruck gebracht, sowie auch anderseits ebenfalls ein tatsächlich gutes Theaterstück geschrieben. Wer aber interessiert

sich für Hiram zur Zeit des alten Karthago? Wer sieht in der Götzengestalt des Moloch ein unsere Zeit fesselndes Symbol? Und dadurch, daß Hebbels Fragment eigentlich kein Mensch kennt, wird es um das Verständnis im gesungenen Musikdrama wahrlich nicht besser. Man wird sich fragen: was geht eigentlich hier vor, was soll die ganze Sache bedeuten? Das sind zwar sehr nüchterne Erwägungen, die aber trotzdem sicher nicht ohne Einfluß auf die Beurteilung des Molochs geblieben sind. Dennoch hätte innere Anteilnahme sich einstellen können, wenn die Idee des Stückes klar herausgearbeitet und interessant und fesselnd mit einer dramatisch bewegten Handlung vereinigt worden wäre. Das Textbuch von Gerhäuser ist jedoch nicht gut. Eine Steigerung am Schluß ist zwar erreicht —, naturgemäß steigert sich auch demgemäß die Musik und bringt es innerlich zu sehr schönen Wirkungen — aber auf Kosten zweier zu gedehnter Akte. Und wie das Ganze, so ist auch die einzelne Szene zu wenig entwickelt. Wie legt Wagner die einzelnen Szenen an und führt sie durch, und in welchem Verhältnisse zum grandiosen Ganzen! Im Moloch ist aber ein fortwährendes Kommen und Gehen, Personen und die vielfach beschäftigten Chöre treten auf und werden abgeschoben, scheinbar ganz nach Willkür und wie es der Moment bedarf. Es ist eine Unruhe in dem Ganzen, die nicht konzentrierend wirkt. Hierin liegt vielleicht eine Hauptursache, daß das Drama bisher nicht recht erwärmen wollte. Und dann die unglückliche weibliche Hauptfigur Theoda, die überhaupt erst am Schluß aus ihrer Verlegenheit befreit wird und zum Handeln kommt, mit dem Moment aber auch sofort interessiert. Ich kenne Schillings und weiß, daß ein Künstler wie er die jugendliche Hauptperson des Dramas, Teut, nicht durch reinen Zufall am Ziel zugrunde gehen lassen wird. Aber den tieferen Grund, warum auch Teut stirbt, kann ich allenfalls ahnen, zweifellos verstanden habe ich ihn jedoch nicht. Und es wäre ein verhängnisvoller Irrtum, mit einer bis aufs kleinste vorbereiteten Zuhörerschaft rechnen zu wollen. Wagner weist nicht umsonst auf die unbedingt nötige leichte und klare Verständlichkeit eines Dramas für das Gefühl des Zuhörers hin. Möglich, daß man den Moloch öfter hören muß, um ihn würdigen zu können, möglich, daß er einem erst unter anderen Bedingungen, wie z. B. im Rahmen des Prinzregenten-Theaters in München in seiner Bedeutung aufgeht. Ich sehe in Max Schillings den Prototyp des vornehmen Künstlers in des Wortes bester Bedeutung. Möglich deshalb auch, daß der Dramatiker in ihm sich nicht so entwickeln konnte, wie es nach der oft hinreißend-schönen Ingwelde allgemein angenommen wurde. Die feinste Blüte der Kunst entfaltet sich sicher nicht in den Strahlen des Rampenlichtes, und ohne Fresko-Malen, ohne ein manchmal sogar verwegenes Zugreifen, das, was man bei Strauß „musikalische Ohrfeigen austeilen“ genannt hat, ohne „Riskieren“ wird einer kaum ein „richtiger Dramatiker“. Daß ein Stück wie der Moloch, der musikalische Schönheiten in Hülle und Fülle aufzuweisen hat, an allen größeren Bühnen aufgeführt werden muß, ist unbedingte Forderung. Nicht immer ist ja auch der erste Eindruck entscheidend und nicht die unedelsten Früchte reifen langsam.

* * *

Den „außerordentlichen“ musikalischen Veranstaltungen in den Dresdner Tagen habe ich zu meinem Bedauern reingeschäftlicher Anforderungen wegen nicht beiwohnen können. Am Vorabend fand in der „Kreuzkirche“ eine Aufführung der kirchlichen Tondichtung „Selig sind, die in dem Herrn sterben“ nach eigenen Worten für Soli, Chor und Orchester von Albert Fuchs statt, die Johannes Biehle leitete. Eine Besprechung darüber finden unsere Leser in dem Bericht über das „Zweite Lausitzer Musikfest“, das die Uraufführung des Werkes brachte. Ueber eine „Musikalische Vesper“ am Samstagnachmittag, die der „Kreuzchor“ zu Ehren der Festteilnehmer veranstaltete, schreibt man uns aus Dresden, „daß die mitwirkenden Solisten, Frau van Rhyn, Kammervirtuos Professor Böckmann, Hofopernsänger Plaschke, Organist Sittard in ihren Leistungen sehr Lobenswertes darboten. Der berühmte Kreuzchor gedachte unter der Leitung des Kgl. Musikdirektors Otto Richter vor allem des einheimischen Komponisten Felix Draeseke, der sonst im Programm des Tonkünstlerfestes nicht vertreten war, eine Tatsache, die auffiel. Die Anforderungen, die vor allem Draesekes Psalm an den Chor stellt, sind nicht gering, um so höher ist die Ausführung zu bewerten. Die Vesper war von über 4000 Personen besucht. Stark vertreten waren die Künstlerschaft und die Fremdenkolonie. Ueber die Motettenaufführung an demselben Nachmittag in der Frauenkirche ist uns ein Bericht nicht zugegangen, ebensowenig wie über die Vorführung der berühmten Silbermannschen Orgel in der Dreikönigskirche in Neustadt durch den Organisten Erhard.“

* * *

Die 43. Jahresversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ in Dresden hat sich durch eine wohlgelungene Programmanordnung vorteilhaft ausgezeichnet. Zwei unstreitig positive Ergebnisse haben die Konzerte auch gegeben: Sekles' „Serenade“ und Norens „Kaleidoskop“ werden sicher auf den Programmen der nächsten Saison erscheinen (verschiedene Kapellmeister haben das Aufführungsrecht sofort erworben), vielleicht auch noch manches der anderen Werke von Weismann, Scheinpflug, Rohde (ist schon für Hamburg angenommen), Ehrenberg, Reuß usw. — Die Generalversammlung wählte Rich. Strauß zum ersten, Max Schillings zum zweiten Vorsitzenden, Friedrich Rösch zum Schriftführer, Senator Gustav Rassow zum Schatzmeister durch Zuruf wieder. In geheimer namentlicher Abstimmung wurden Sigmund v. Hausegger und Dr. Hans Sommer wiedergewählt, Dr. Aloys Obrist für den ausscheidenden Felix Mottl neu gewählt. Der Musikausschuß, ebenfalls in geheimer Abstimmung gewählt, setzt sich aus den Herren Humperdinck, Obrist, Pfitzner, Hegar, Klose (die beiden letzten neu) zusammen. Im weiteren wurde eine Aenderung der Satzungen der „Franz Liszt-Stiftung“ beschlossen, sowie der Abschluß eines Kontraktes mit der Leipziger Firma Breitkopf & Härtel zwecks Herausgabe der Gesamtwerke Liszts. Auf die Referate der Kommission zum Studium der sozialen Lage der Orchestermusiker zurückzukommen, behalten wir uns vor. Mit allgemeiner Freude wurde eine Einladung der Stadt München für das Tonkünstlerfest im nächsten Jahre aufgenommen.

Die Stadt Dresden hatte zu Ehren der Teilnehmer einen Begrüßungsabend auf dem Belvedere angesetzt. Sei es nun, daß man es nicht ganz passend fand, die Gäste erst am letzten Abend offiziell zu „begrüßen“, sei es, daß man sich im Umgang mit Musikanten noch nicht recht sicher fühlte — die Versammlung tagte das erstemal in Dresden — genug, die nun einmal übliche Begrüßungsrede unterblieb und demgemäß die Erwiderungen. Erst in später Stunde holte der Oberbürgermeister auf Anraten eines Mitgliedes in launiger Ansprache das Versäumte nach. Man sagt, die Reden seien im intimen Kreise in einem andern Restaurant später gehalten worden. Nun, dies kleine Intermezzo hat uns die gute Laune und die Erinnerung an die wunderschöne Stadt an der Elbe nicht genommen. Und wenn der Allgemeine Deutsche Musikverein auf seinen Versammlungen auch nicht alle Anforderungen erfüllen kann und sicher manchen Wunsch offen läßt, so ist sein Wirken doch als sehr ersprießlich zu bezeichnen; vielleicht werden in kommender Zeit hier auch heiße entscheidende Schlachten geschlagen. Daß das Interesse für seine Bestrebungen und damit für die moderne Musik auch im Publikum wächst, hat die rege Anteilnahme an den Konzerten wieder bewiesen. Außerdem aber die Tatsache, daß diesmal die Zahl 1000 in der Mitgliederliste überschritten worden ist. Möge dieser freudig begrüßte Fortschritt sich für die Zukunft bewähren. O. K.



Der Nebenvierklang der zweiten Stufe.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

2. Freie Behandlung.

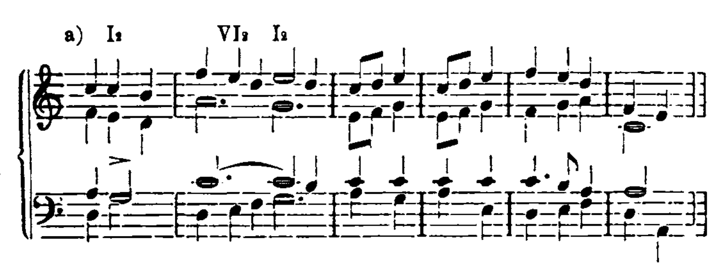
Es liegt im Wesen der Nebenvierklänge begründet, wenn sie nicht so viele melodische Freiheiten zulassen wie der Hauptvierklang. Den für eine freie **Einführung** der Septime des $\overset{7}{II}$ zulässigen Fällen begegnet man hauptsächlich in der Oberstimme. Es darf nämlich die Dissonanz vom II oder IV oder von einer Umkehrungsform dieser Klänge aus auch mit einem Sprung von unten oder von oben eintreten, z. B.

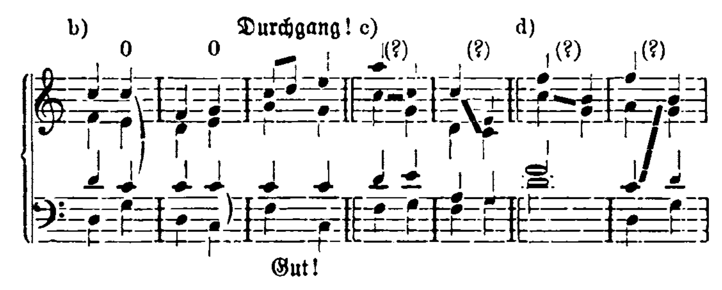


Die **Auflösung** kann durch die Oktav oder die tiefer liegende Quinte des Stammakkords verzögert werden. Auch Versetzungen der Septime, namentlich in den Außenstimmen, kommen vor. Beispiele:



Als eine harmonische Freiheit ist wie beim $\overset{7}{V}$ der Trugstillstand zu nennen, der dadurch entsteht, daß man dem $\overset{7}{II}$ einen Akkord von der ersten oder sechsten Stufe folgen und die Septime in derselben Stimme liegen läßt (Beisp. a). Verdopplung (Beisp. b) und Versetzung (Beisp. c) der Septime bei solchen die unmittelbare Auflösung unterdrückenden Trugfortschreitungen entsprechen nicht immer den Forderungen des reinen Satzes. Auch die Versetzung des Auflösungstons erfordert Vorsicht (Beisp. d).





Manchmal springt der Grundton des Vierklangs, solang die übrigen Bestandteile noch in ihrer Lage verharren, in die Terz oder Quinte des Stamms über. Das Bruchstück, das dadurch entsteht, stellt scheinbar den IV oder IV_1 dar; der Klang muß aber auch in dieser Gestalt wie ein dissonanter Akkord betrachtet und behandelt werden. Beispiele:

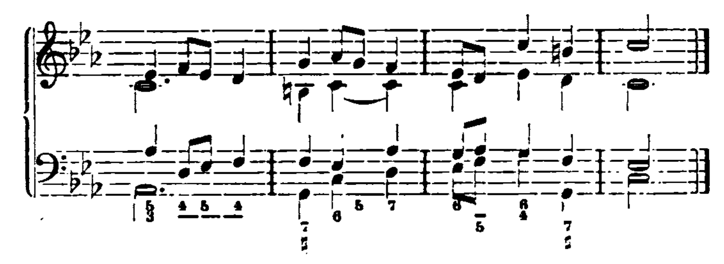


Die Auflösung des $\overset{7}{II}$ in den III als den Parallelklang des V wird, obwohl die Folge $\overset{7}{II}$—III der Folge $\overset{7}{V}$—VI entspricht, in gewissen Fällen durch die Sprödigkeit des Verhältnisses zwischen den Stämmen II und III beeinträchtigt. Verbindungen wie $\overset{7}{II}_1$—III_1 und $\overset{7}{II}_2$—III_1 sind bei beiderseitiger Oktavlage jedoch von vorzüglicher Wirkung. Andere als diese Verbindungsformen lassen sich am besten verwenden, wenn der III eine durchgangsmäßige Stellung zwischen dem $\overset{7}{II}$ und einem Akkord vom Stamm des V einnimmt oder innerhalb harmonischer Sequenzen. Beispiele:



An den folgenden Sätzen und Perioden soll nachgewiesen werden, wo der $\overset{7}{II}$ eine freie Behandlung erfährt und welcher Art die Freiheiten sind.





Aufgabe. Komponiere Sätze und Perioden mit melodisch und harmonisch frei behandeltem $\overset{7}{\text{II}}$.

Friedrich Vischer und die Musik.*

(Zum 100. Geburtstag des Aesthetikers am 30. Juni 1907.)

Von Dr. **Rudolf Krauß.**

Es hat noch nie eine Persönlichkeit gegeben, die als ausübender Künstler auf allen Gebieten des Schönen gleichmäßig Hervorragendes geleistet hat, und ein solches Universalgenie ist überhaupt nicht recht denkbar, weil ja die Meisterschaft in einer Kunst gerade auf der einseitigen Ausbildung bestimmter geistig-sinnlichen Funktionen beruht. Auch mit dem Kunstrichter ist es nicht viel anders. Er kann wohl das ganze weite Reich beherrschen, soweit die allgemein philosophischen Grundsätze und Grundregeln in Frage kommen; sobald jedoch die speziellere, nachprüfende und nachbohrende Tätigkeit beginnt, wird sich herausstellen, daß auch seine Begabung und Neigung nach irgend einer Seite graviert, sei es nach der Poesie oder der bildenden Kunst oder der Musik, vielleicht gleichzeitig nach zwei Gruppen, aber kaum je nach allen drei. Auch unser schwäbischer Aesthetiker Friedrich Theodor Vischer, der hundert Jahre nach seiner Geburt und zwanzig nach seinem Tode noch mit unverminderter Frische und Anziehungskraft auf weite Kreise der Nation wirkt, hat selbst wiederholt bekannt, daß er mehr auf das Auge als auf das Ohr angelegt sei. Mit der natürlichen Schärfe seines Gesichts hielt die außerordentliche Entwicklung seines malerischen Sinnes gleichen Schritt, aber das Gehör blieb dahinter zurück, und da er überdies zu den unmathematischen Naturen gehörte, so konnten seine Beziehungen zur Tonkunst keine so vertrauten werden wie zur bildenden Kunst und zur Poesie. Er selbst hat dies am meisten bedauert, und er hat es auch nicht an Bemühungen fehlen lassen, sich das, was ihm von Haus aus versagt war, durch Fleiß zu erwerben. Denn er schätzte die Musik und war von ihrer Bedeutung für die menschliche Kultur tief durchdrungen. Wie schöne Worte hat er ihr beispielsweise in seiner berühmten akademischen Rede zum Antritt des Tübinger Ordinariats am 21. November 1844 gewidmet! „Endlich“, sagte er, „steht unter den zur Universität gehörigen Lehrzweigen der Unterricht in der Musik, dieser freundlichen, humanen Kunst der idealisierten Zeit, der rhythmischen Empfindung, die als anmutige Begleiterin sich durch das Leben schlingt und das Gemüt von dem schweren Drucke der Endlichkeit löst.“

Vischer empfand es als Mangel, daß er den ersten musikalischen Unterricht zu spät erhielt. Es war nach der Konfirmation im Seminar Blaubeuren. Er hat in seiner Autobiographie („Mein Lebensgang“) selbst darüber berichtet. Die Zöglinge hatten nicht nur Gesangunterricht, sondern es wurde auch eine Kapelle gebildet. Die Instrumente wurden durch den Musiklehrer verteilt, und an Vischer kam das Waldhorn. Seine erste Lektion beim Unterlehrer fiel glänzend aus: der Knabe fand den Ansatz leicht und blies nach wenigen Versuchen die Skala richtig. Als es aber in der zweiten Stunde an die Noten ging, ihre Namen und die Zahlenverhältnisse ihres Wertes gelernt werden sollten, versagte sein Fassungsvermögen vollständig. Er fragte nach Gründen, statt das gegebene System als Tatsache hinzunehmen, und ärgerte mit seinem Grübeln seinen Lehrer, einen reinen Praktiker, so sehr, daß dieser endlich Notenheft und Waldhorn hinwarf, an dem Schüler verzweifelnd. So nahmen diese ersten Versuche, sich die musikalische Technik anzueignen, ein jähes Ende. Die ganze Frage wurde erst wieder brennend, als Vischer auf der Universität Tübingen ästhetische Vorlesungen zu halten begann. Es ging mit dem musiktheoretischen Teil besser, als er gefürchtet hatte; ein Kenner drückte ihm seine Verwunderung darüber aus, wie erträglich ihm die Ausführung der ganzen Lehre von dieser Kunst gelungen sei. Etwas andres war es aber, vom Katheder herab zu Studenten über einen Gegenstand zu reden, und wieder etwas andres, in einem monumentalen Werke das Urteil der ganzen Welt herauszufordern. Vischer sah ein, daß seine musikalischen Kenntnisse unzulänglich seien, um damit den Abschnitt über die Tonkunst in seiner „Aesthetik“ zu bestreiten. Er machte nun, von seinem Freunde Strauß dazu ermuntert, einen letzten Versuch, die bedauerliche Lücke in seiner Bildung auszufüllen, und nahm bei dem trefflichen Silcher in Tübingen — es muß im Jahre 1854 gewesen sein — regelrechten Unterricht. Aber er kam bald wieder ins Stocken, weil sich erwies, daß Vischer „über die Brücke der mathematischen Grundlagen schlechterdings nicht hinüberzubringen war“.

Schweren Herzens verzichtete er schließlich. Er sagte sich, wer keine Noten, kein Instrument verstehe, habe sich ein für allemal das Recht verscherzt, über Musik zu schreiben. Denn was er immer über sie gedacht haben möge, er würde bei jedem Schritt auf das Konkrete stoßen, das er nicht berühren dürfe. Einen solchen Eiertanz wollte er aber nicht aufführen. So sah er sich vor die Alternative gestellt, entweder den musikalischen Teil seines Werkes auf das wenige zu beschränken, was er zu geben vermochte, und so die Symmetrie seines Werks zu opfern oder diese um den Preis zu retten, daß er fremde Hilfe anrief. Sein oder, wie er selbst gesagt hat, der deutsche Sinn für Vollständigkeit und Ebenmäßigkeit zog die letztere Möglichkeit vor. Er gewann den ihm befreundeten Professor Dr. Karl Köstlin, seinen bisherigen Tübinger Kollegen (Vischer war inzwischen von Tübingen nach Zürich übergesiedelt), zum Mitarbeiter; ursprünglich war dafür Bernhard Gugler ins Auge gefaßt. Köstlin vereinigte philosophische Bildung mit tieferer Kenntnis der Musik und konnte überdies für einige Partien das ihm überlassene Material eines in die physikalischen Grundlagen und das technische System der Musik noch spezieller Eingeweihten, der ungenannt bleiben wollte (Gugler?), benutzen. Natürlich versicherte sich Vischer in erster Linie, daß Köstlin mit den Grundlagen des Vischerschen Systems einverstanden war und seine Arbeit in dieses einfügte; denn ohne diese Voraussetzung hätte sich die Einheitlichkeit des Gesamtwerks nicht aufrecht erhalten lassen.

So ging denn im Jahre 1857 das vierte von den 5 die Einzelkünste behandelnden Heften der „Aesthetik“, „Die Musik“ betitelt, in die Welt. Es gliederte sich in drei Kapitel: Das Wesen der Musik, die Zweige der Musik, die Geschichte der Musik. Das Wesen der Musik wurde zuerst überhaupt und dann in seinen einzelnen Momenten betrachtet. Jene allgemeinen Erörterungen rühren von Vischer selbst her: 21 Paragraphen von 88 im ganzen, und überdies noch der als Anhang der Tanzkunst gewidmete Schlußparagraph.

Vischers Ausführungen beweisen, wie tief er mit den Hilfsmitteln der Spekulation kunsttheoretisch in das Wesen der Tonkunst eingedrungen ist. Er geht von einer gründlichen Untersuchung über das Gefühl und dessen Stelle unter den Hauptformen des Geistes aus, wobei er sich zum Teil an die Auffassung des ebenso tiefsinnigen wie schwerflüssigen schwäbischen Philosophen K. Th. Planck („Die Weltalter“) anschließt. Das Gefühl, schwebend zwischen dem Sinnlichen und Unsinnlichen, wird als die lebendige Mutter des gesamten Geisteslebens dargestellt. Das ganze Formenleben der Musik überall mit

* Dieser Aufsatz mußte, wie schon erwähnt, wegen Raummangels für die Nr. 20 zurückgestellt werden. Red.

dem Innern, das sich in ihr ausdrückt, zusammenzufassen und auf das Leben der Empfindung zurückzuführen: darin erblickt Vischer die Aufgabe einer philosophischen Lehre von dieser Kunst. Nun aber der Widerspruch! Das Material der empfindenden Phantasie für ihre künstlerische Darstellung sind Tonschwingungen, deren Medium die Luft ist. „Diese Tätigkeit, wodurch die vernommene Lufterschütterung erst zum Ton im engeren Sinne des Wortes wird, ist eine rein verständige, mathematische. Sie ordnet auf Grundlage physikalischer Schwingungsgesetze ein Stufensystem der Töne an, worin alles auf gezählten Messungen beruht" (§ 761). Die Kunst, welche die höchste Innigkeit des Gefühls vertritt, und in der sich das Eigenste und Innerlichste des Herzens reiner als im Wort oder im Bild ausspricht, stützt sich auf Ausdrucksmittel mathematischer Natur! Demgemäß erkennt Vischer der Musik einen amphibolischen Charakter zu: „sie ist das Ideal selbst ... und ebensosehr das verflüchtigte, unentfaltete Ideal." Daraus erklärt sich auch, warum sie eine Quelle hohen und reinen Genusses und doch zugleich vielen völlig verschlossen ist. Aus der schwankenden Natur der Musik ergibt sich auch die Schwierigkeit der Frage, „wie weit dieselbe fähig sei, zu individualisieren und so den großen Gegensatz der Stilprinzipien in ihrem Schoße auszubilden, womit unmittelbar die andere zusammenhängt, ob sie des Komischen mächtig sei" (§ 765). Vischer bejaht im allgemeinen die letztere Frage, macht aber auf die naheliegende Gefahr aufmerksam, „statt komischer Musik eine Komik gegen alle Musik hervorzubringen, so daß nicht innerhalb der musikalischen Stimmung gelacht wird, sondern außerhalb derselben über die Sünde gegen ihre künstlerischen Gesetze". Schließlich weist Vischer noch auf die enge Verwandtschaft zwischen Musik und Architektur hin: beide sind messende und zählende Künste der reinen Verhältnisse, bei beiden fällt die künstlerische Erfindung und Ausführung auseinander. Fr. Schlegels geistreiches Wort, die Baukunst sei eine gefrorene Musik, dreht er um und bezeichnet die Musik als aufgetaute Baukunst. Wie diese vor den beiden andern bildenden Künsten, so steht jene vor der Dichtkunst als Vorhalle. Natürlich nimmt Vischer im Laufe seiner Ausführungen wiederholt die Gelegenheit wahr, die Wechselbeziehungen zwischen Musik und Poesie, ihre Stoffverbindung und ihren Stofftausch zu erörtern. Die Vokalmusik entsteht, indem das Gefühl in der Kunst zu einer Anlehnung hinstrebt. Die in der reinen Instrumentalmusik niedergelegten Gefühle sind dunkel; erst in der Vereinigung mit der Poesie wird sich das Gefühl eines bestimmten Inhalts, eines Gegenstands bewußt, erst an das Wort des Dichters gelehnt, gewinnt die Stimmung Körper und Inhalt, das Rätsel sein Wort. Wir stehen also vor einer schweren Wahl: entweder reines Gefühl, aber behaftet mit einem Bedürfnis der Ergänzung, die es deutet, seiner Objektlosigkeit abhilft, oder gedeutetes, auf das Objekt bezogenes, aber nicht mehr in seiner Reinheit vorliegendes Gefühl". Auch von dem engen Zusammenhang zwischen Musik und Religion ist die Rede, die nach Vischer miteinander im „tiefen Verwandtschaftsverhältnisse des ursprünglichen Elementes" stehen.



Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M. Text siehe S. 439.

Es versteht sich, daß diese kurzen Andeutungen von dem Gedankenreichtum, den Vischer auch in diesem Abschnitt seiner „Aesthetik" entfaltet, nur einen sehr unvollständigen Begriff geben können. Sie sollen auch hauptsächlich dazu aufmuntern, zum Originalwerke selbst vorzudringen. Eine leichte Arbeit erwartet freilich den, der sich dazu entschließt, keineswegs. Vischer schreitet ja bekanntlich hier im schwersten wissenschaftlichen Rüstzeug einher. Er stellt zunächst einmal grundlegende Lehrsätze in Paragraphenform auf und erläutert diese dann in zwangloserer Ausgestaltung. Er selbst hat diese Einteilung, die, wie er meinte, wie ein eisernes Stachelgitter von den Früchten seiner Arbeit abschrecke, bald genug bitter bereut, aber er konnte nicht mehr darauf verzichten, wenn er nicht zugleich die Einheitlichkeit seines Werks preisgeben wollte. Wer sich indessen die Mühe nicht verdrießen läßt, sich in diese ungute Anordnung, in die dialektische Methode und die stellenweise schwerverständliche Kunstsprache einzuleben, wird sich reich belohnt finden. Der in der Musikliteratur Bewanderte wird bald entdecken, wie fleißig Vischer nicht bloß ältere, sondern auch neuere musiktheoretische Schriften (z. B. Eduard Hanslicks „Vom Musikalisch-Schönen") zu Rat gezogen hat.

Während Vischer also der Tonkunst die ihr gebührende Stellung im System der Künste keineswegs vorenthielt, blieb

doch sein persönliches Verhältnis zu ihr mehr einer Vernunftehe als einer wahren Herzensgemeinschaft vergleichbar. Leicht faßliche und rührende Musik sagte ihm am ehesten zu; aber dann geschah es wohl, daß er sich zu stark, zu pathologisch gepackt fühlte. Schon zeitlich war seine Aufnahmefähigkeit sehr beschränkt, und er meinte, ihr schönster Teil sei jedenfalls Kürze. Wenn er in Denkarbeit vertieft war oder sich in Gesprächen ergehen wollte und sich dann ihm Musik aufdrängte, wurde sie ihm wahrhaft hassenswert. In seinem Roman „Auch Einer" begegnen wir sogar folgendem boshaften Gedankensplitter: „Unter den Künsten zwingt die Musik am wenigsten, die Gedanken zusammenzuhalten, darum ist die Mehrzahl musikliebend." Die Tafelmusik hatte er schon in seiner „Aesthetik" für wahrhaft barbarisch erklärt. Ebenso waren ihm alle Kurkapellen ein Greuel. Daß es in Recoaro keine solche gab, betrachtete er als einen besondern Vorzug dieses oberitalienischen Badeorts, wo er sich 1875 aufhielt. „Man meint", schrieb er, „in Recoaro nicht, wie in unsern Bädern, der Wert der Musik gewinne dadurch, wenn sie aufdringlich ist, wenn sie namentlich am frischen, kühlen Morgen uns zumutet, das ausgeruhte Gehirn mit Gefühl zu berauschen wie ein Frühtrinker mit Wein; man schreit dem stillen Wandler, wenn er der nüchternen Klarheit des jungen Tages sich beschaulich erfreuen möchte, nicht mit Pfeifen, Geigen und Trompeten zu: Du sollst und mußt aber vergnügt sein!" Sehr wenig war Vischer auch von der italienischen Kirchenmusik erbaut. „Vollständige Ballmusik in den Kirchen", berichtete er am 2. September 1839 von Piacenza in die Heimat, „es fehlten nur die Schleifer, und ein Glockengeläute, ein kindisches unharmonisches Gebimmel, das nicht zum Hören ist."

Am stärksten hat ihn persönlich jedenfalls in der Musik ihre Verbindung mit dem Worte, also Lied und Oper, angezogen. Den Liederkomponisten hat er selbst ja durch seine „Lyrischen Gänge", mag ihr musikalischer Gehalt auch lange nicht so groß sein wie der von den Gedichten eines Heine oder Mörike, schöne Gelegenheit zur Betätigung gegeben, wovon nur auffallenderweise bis jetzt sehr sparsamer Gebrauch gemacht worden ist. Auch mit dem Problem des Operntextes hat er sich beschäftigt. Zwar die fragmentarische Skizze zu einem barock-humoristischen Singspiel, die er in „Auch Einer" mitteilt, kann außer Betracht bleiben, weil sie hauptsächlich eingefügt ist, um das Charakterbild des Helden zu vervollständigen. Um so ernster war sein 1844 aufgetauchter Vorschlag gemeint, das Nibelungenlied zu einer großen heroisch-nationalen Oper zu verarbeiten. Unser Tondrama, führte er aus, habe das Leben der subjektiven Empfindungswelt zur Genüge ausgebeutet, sie möge sich nun an die großen objektiven Empfindungen machen. Die Musik habe in Mozart ihren Goethe, in Haydn ihren Klopstock, in Beethoven ihren Jean Paul, in Weber ihren Tieck gehabt: sie solle noch ihren Schiller und Shakespeare bekommen, und der Deutsche solle noch seine eigene große Geschichte in mächtigen Tönen sich entgegenwogen hören. Wie ein Stahlbad werde dieser heldenhafte Stoff auf unser Publikum wirken. Und er sprudle geradezu von musikalischen Motiven. Eine andere Frage sei es, ob sich ein Komponist für eine solche gewaltige Aufgabe finde. Von den Lebenden habe Meyerbeer am meisten Kraft, aber seine von der französischen Effektsucht bestochene Kunst sei nicht rein genug dazu. Vischer entwarf ein vollständiges Szenarium für dieses Libretto: 5 Akte, auf 2 Abende zu verteilen, und er hielt sich möglichst genau an den Text des Nibelungenlieds. Aber schon bei dem viel musikalischeren Strauß stieß der Vorschlag auf schwere Bedenken. Dieser zog auch gegen die Parallelisierung Haydns mit Klopstock zu Feld, und ebenso wunderlich erscheint uns heute die Zusammenstellung Beethovens mit Jean Paul, womit übrigens Vischer, der den ihm innerlich verwandten Dichter des „Hesperus" aufs höchste schätzte, jenem Komponisten große Ehre antun wollte. Vischer hatte in seinem Nibelungen-Aufsatz nachdrücklich betont, daß sich der Stoff nur für eine Oper, nicht für ein Trauerspiel eigne. Eine Ironie des Schicksals wollte es nun aber, daß unter seinem Einfluß gerade Hebbels imponierende Nibelungen-Tragödie entstanden ist, während der Text als Oper noch immer des Komponisten harrt.

Was Richard Wagner in seiner Tetralogie geschaffen hat, ist ja etwas ganz andres als das von Vischer Gewollte. Dieser schloß sich aufs engste an das deutsche Nibelungenlied an, jener schöpfte aus der nordgermanischen Edda; die von dem einen politisch-historisch und rein menschlich gedachte Grundlage ist vom andern ins Mythologische und Uebermenschliche gezogen. Doch auch sonst hätte Vischer nimmermehr Wagner als den rechten Mann gelten lassen, um seine Ideen auszuführen. In Zürich trafen die beiden Männer persönlich zusammen. In einer Gesellschaft begann Wagner stark auf die Deutschen zu schimpfen und nannte sie eine niederträchtige Nation. Da stieg Vischer, einem Manne von sehr kitzlichem Nationalgefühl, der Zorn zu Kopf, und er rief: „Niederträchtig finde ich es nur, wenn ein Deutscher im Auslande seine eigene Nation herabsetzt." Eine verlegene Stille entstand, worauf Vischer seinen Hut nahm und fortging. Natürlich trug dieser Zusammenprall nicht zur Hebung der gegenseitigen Sympathien bei. Indessen reichte ihre ästhetische Gegnerschaft in frühere Zeiten zurück. Wiederholt nahm Vischer in seiner „Aesthetik" die Gelegenheit wahr, gegen Wagners Prinzip einer Zusammenfassung sämtlicher Künste in der theatralischen zu polemisieren. „Jede Kunst", erklärt er einmal, „hat das ganze Schöne auf ihre Weise, und es gibt daher keine andre richtige Verbindung von Künsten als eine solche, worin entschieden eine Kunst herrscht, die andere oder die andern nur mitwirken; die Verschüttung dieser festen Gesetze ist moderner Ueberreiz und führt praktisch zum überladenen, phantastischen Opernpompe". Aehnlich äußerte er sich am 12. Januar 1855 in einem Briefe an Joachim Raff, der ihm seine 1854 erschienene Schrift „Die Wagner-Frage" zugeschickt hatte. In der Oper, meinte Vischer, müsse nach wie vor der Text nur der Rahmen und Stab sein, woran sich die Musik entfalte. Viel später bezeichnete er, wenn Ilse Frapan recht hat, die Wagnersche Richtung als „Sinnesbedufelung, Geistumnebelung, gefährlich in ihrer nervenaufregenden und betäubenden Wirkung für kritiklose Hörer".* Das verdeckte Orchester erkannte er dagegen an Wagners Neuerungen als richtig an, da er bei musikalischen Aufführungen jeder Art das Auge für einen gefährlichen Nebenbuhler des Ohres hielt.

Es lag in Vischers temperamentvoller Art, seine Abneigungen und Feindschaften auf die Spitze zu treiben. So ließ er sich nicht daran genügen, Wagner mit wissenschaftlich-ästhetischen Gründen zu bekämpfen, rückte ihm vielmehr auch mit den Waffen der Satire auf den Leib. Schon in seiner Faust-Parodie von 1862 findet sich eine Anspielung auf den Erfinder der Zukunftsmusik, und in der köstlichen Pfahldorfgeschichte, die einen Teil des Romans „Auch Einer" bildet, nimmt die Verspottung Wagners einen ziemlich breiten Raum ein. Man muß übrigens bezweifeln, ob Vischer die Gelegenheit häufig wahrgenommen hat, die praktischen Wirkungen der musikdramatischen Kunst seines Gegners an sich selbst zu erproben. Er war in seinen späteren Lebensjahren ein recht lässiger Theaterbesucher, und seine Teilnahme galt in erster Linie dem Schauspiel, so daß für die Oper nicht mehr viel übrig blieb. Es handelte sich eben um das Prinzip. Und noch heute bietet Vischers Aesthetik allen Widersachern der Wagnerischen Richtung ein gewaltiges wissenschaftliches Rüstzeug dar, um ihren entgegengesetzten künstlerischen Standpunkt zur Geltung zu bringen.

---

* Anm. der Red. Dies Urteil des berühmten Aesthetikers ist, mit gewissen modernen Verhältnissen in Zusammenhang gebracht, nicht uninteressant. Wer aber hat hier Recht behalten, der Künstler oder der Kritiker?



Der erste Interpret des Rienzi und Tannhäuser.

Ein Gedenkblatt zum 100. Geburtstage Joseph Tichatscheks.

Von Dr. Adolph Kohut.

(Porträt siehe S. 437.)

Es sind jetzt gerade 40 Jahre her, als Richard Wagner von Luzern aus, am 18. Juni 1867, dem vor einem Jahrhundert (am 11. Juli 1807) in Oberweckelsdorf in Böhmen geborenen und am 18. Januar 1886 in Dresden gestorbenen Heldentenor, dem ersten Interpreten des Rienzi und des Tannhäuser, warme Worte treuester Freundschaft und wärmster Anerkennung schrieb, nachdem er Gelegenheit hatte, Joseph Tichatschek in München als Lohengrin zu hören und zu sehen. Diese Worte lauten: „Anfangs dieses Jahres schrieb mir ein Freund aus Dresden von der neuerlich dort stattgefundenen (? Red.) Aufführung des Lohengrin und drückte dabei sein wehmütiges Bedauern darüber aus, daß wenn Du einmal nicht mehr singen würdest, überhaupt wohl darauf zu verzichten sein würde, gerade diese Partie von dem Stimmton vorgetragen zu hören, den man, sobald man eben Dich gehört, als einzig meiner musikalischen Intention entsprechend, erkennen müsse. Gewiß, vor zwanzig Jahren hatte ich gerade für Deine mir so vertraut gewordene Stimme diese Partie entworfen und ausgeführt. Das Gefühl der immer größeren Vereinsamung, in welchem ich mich dem heutigen Theater gegenüber befinde, kam über mich mit Wehmut und ich äußerte den Wunsch, schnell unerkannt mir in Dresden einmal den Lohengrin anzuhören. Hauptsächlich der Widerwille gegen die vielen Verstümmelungen, denen er im übrigen namentlich auch in Dresden unterworfen ist, hielt mich davon ab, desto dankbarer war ich dem huldvollen königlichen Freunde meiner Kunst, welcher für München eine möglichst musterhafte Aufführung des Lohengrin angeordnet hatte, als er mir gestattete, den alten Kampfgenossen zur Mitwirkung hierzu zu berufen, und groß war meine freudenvolle Verwunderung, denselben energischen Silberklang der Stimme, welchen ich damals im Gehör hatte, ganz so glanzvoll jugendlich zu vernehmen, wie er mir so viele Jahre nur noch in der Erinnerung vorschwebte. Mir galt dies dem natürlichen Lauf der Dinge nach geradeswegs als ein Wunder, so durfte ich die seltene Kraft, die Dir verliehen, preisen und Deiner innig mich erfreuen... Du hast so viele und schöne Siege in Deiner langen Sängerlaufbahn gewonnen, nimm diesmal mit dem Triumpf vorlieb, Deinem alten Freunde zur großen Genugtuung bewiesen zu haben, daß er auf Dich und Deine wunderbare Gabe noch kräftig zählen kann, wenn Unmut und Trauer über das immer größere Verkommen edler Kräfte ihn immer mehr zur Entsagung und Einsamkeit drängen."

Der Dichterkomponist hatte durchaus recht, wenn er von dem Gesangsphänomen, von dieser unverwüstlichen, mächtigen, klangreichen und sympathischen Heldentenorstimme voll Bewunderung und Erstaunen erfüllt war. Mit 60 Jahren sang Joseph Tichatschek noch immer mit dem Glanz, dem Elan und der Verve eines jugendlichen Tenoristen, ja ich hatte Gelegenheit, den alten Herrn in Dresden, als er sich schon längst von der Bühne zurückgezogen hatte und im Palais Gutenberg wohnte, 1884 in einer kleinen intimen Gesellschaft zu hören, und werde nie den Eindruck vergessen, den der „Silberklang" des markigen und ergreifenden Organs, der geistvolle und begeisterte Vortrag und die ganze Kunst der Darstellung auf mich ausübten. Wie mächtig war erst die Wirkung, die der Meistersänger in der Blüte seiner Kunst auf seine Zeitgenossen hervorbrachte! Selbst die kritischen Gegner, die an seiner Tonbildung, seinen Schwächen, Fehlern und Unarten gar manches auszusetzen hatten, konnten nicht umhin, diesem echten, gottbegnadeten Tenor, der jeder Rolle, die er sang und spielte, zum Siege verhalf, ihre enthusiastische Huldigung zu zollen. Es ist über ihn noch bei Lebzeiten eine ganze Literatur erschienen. In der 1852 zu Zerbst herausgekommenen Schrift „Das Dresdner Hoftheater und seine gegenwärtigen Mitglieder", voll scharfer, schneidiger Ausfälle und ungeschminkter Wahrheit, charakterisiert der unter dem Pseudonym Alexander Sincerus schreibende Verfasser den Künstler mit folgenden Worten: „Seine Stimme ist eine jener seltenen von echtem männlichen Tenorklang, umfangreich nach Höhe und Tiefe, so daß in jeder Rücksicht alle ersten Partien von ihm gesungen werden können. Dabei ist sie voll und kräftig, jeder Anstrengung fähig und doch daneben ebenso weich, zart und innig, somit für die energisch gefärbten Heldenpartien — Cortez, Licinius, Rienzi, Tannhäuser, Raoul, Masaniello, Huon, Adolar, Prophet, Don Sebastian, Hermani 2c. — ebenso trefflich verwendbar als für die romantischeren oder mehr das lyrische Element in sich tragenden (Tamino, Graf Armand, im Wasserträger, Stradella, Max, Joseph, Melchtal, Belmont, Ivanhoe, Nadori, Johann von Paris usw.) ja, selbst im leichteren Konversationsgenre — George Brown, Roget in Maurer, Edmund im Falschmünzer — hat der Künstler mit Glück und Erfolg sich verschiedentlich versucht. Neben dieser wahrhaft schönen Stimme zeichnete ihn ein feuriger und edler Vortrag, eine geistvolle Auffassung und begeisterte Hingebung an seine Partien wie an seine Kunst überhaupt aus, der in den Hauptmomenten mindestens auch der kälteste Zuhörer nicht widerstehen kann. Sei es, daß der Künstler durch die Energie seines Heldengesanges, oder sei es, daß er durch die seelenvollste Innigkeit wahrhafter Romantik seinen Zauber übt. Dabei sind Stimme und Vortrag unverwüstlich, gesund und nirgend wird das Krankhafte oder weibisch Schmachtende bemerkt, was oft die Tenorsänger widerwärtig macht.... Schöne Tonbildung, stets goldreine Intonation, leichte Aussprache, vortreffliche Deklamation und eine so außerordentlich deutliche Aussprache, wie sie nur höchst selten bei Sängern gefunden wird, zeichnen ihn ebenfalls aus."

Freilich, wo Licht ist, gibt es auch Schattenseiten. Im Laufe der Jahre hatte sich Joseph Tichatschek gewisse Manieren und Unarten angewöhnt, über die sich seine Widersacher im Publikum und in der Presse weidlich lustig machten. Hierzu gehörte z. B. das Einschieben des Hauchlautes beim Schleifen eines Vokals, namentlich des i, z. B. Lihihiebe, statt Lie—be, Dihihi—sen, statt diesen, das Einschieben einer Art Schwa, das hebräische stumme e, zwischen aufeinanderfolgenden Konsonanten (z. B. Schewester, Scheweiz, Schewert, statt Schwester, Schweiz, Schwert) rechne ich unbedingt hierher. (Bekanntlich beliebte Tenorunarten. Red.) Stets bestrebt sehr deutlich zu sein, übertrieb er die Deutlichkeit der einzelnen Töne, der Aussprache und des Vortrages, indem er die einzelnen Silben gar zu scharf voneinander schied und jeden Vokal so deutlich sang, daß die Gleichmäßigkeit der Tonbildung darunter litt, und Fluß, Schmelz und Poesie des Gesanges dadurch mitunter getrübt wurden. Auch artete seine Lebhaftigkeit nicht selten zu einer gewissen Unruhe aus, die sich unwillkürlich auch dem Zuhörer mitteilte.

Anfangs war er im Spiel, wie so manche andere Tenoristen auch, eckig und steif, und es wurde ihm besonders schwer, in dieser Beziehung den Intentionen Richard Wagners gerecht zu werden, so daß dieser dem Künstler den genialen Schnorr v. Carolsfeld, der ebenso groß als Schauspieler wie als Sänger war, vorzog. Allmählich vervollkommnete sich sein Talent auch nach dieser Seite hin und namentlich unter dem Einfluß seiner genialen Kollegin an der Dresdner Hofoper, Wilhelmine Schröder-Devrient, die, wie man weiß, eine plastische Darstellerin ersten Ranges war, wurde er auch ein vorzüglicher Spieler. Er hatte beim Beginn seiner Laufbahn wegen seiner eckigen und steifen Bewegungen, den kurzen Schritten, den wenig harmonischen Arm- und Beinstellungen viel zu leiden und war so manchen erbitterten Angriffen in der Presse ausgesetzt. Doch das Publikum nahm von Anfang an für ihn lebhaft Partei, und zwar nicht allein Dresden, sondern auch alle anderen Städte im In- und Auslande, wo er gastierte, interessierten sich für ihn. Seine eingeschworenen Anhänger, die Partei Tichatschek sans phrase, gaben sogar die Parole aus, daß ein großer Sänger wenigstens in solchen Partien, die ihm nicht besonders am Herzen liegen, kein großer Schauspieler zu sein brauche; es genüge, wenn er nur in den Wagner-Partien als Darsteller Hervorragendes leiste. Sie suchten diese merkwürdige Auffassung durch die Motivierung zu begründen, daß man von keinem Darsteller verlangen könne, daß er alle seine Rollen mit gleicher Hingebung und gleicher Liebe gebe; stets soll er auf alle den gleichen Fleiß und die gleiche Sorgfalt verwenden und auch keine geringschätzig behandeln, denn das sei seine unabweisliche Künstlerpflicht, aber es sei nicht möglich, alle mit gleichem Feuer und eigenem Interesse darzustellen, da doch nun einmal die Subjektivität auch bei der höchsten Kunstbegeisterung nie gänzlich gebrochen oder ausgerottet werden könnte. Wer da weiß, wieviel Zeit, Kraft und Anstrengung, Eifer und Fleiß dazu gehöre, ein solid geschulter und tüchtiger dramatischer Sänger zu werden und daß anderseits auch der wahrhaft gründlich für sein Fach gebildete Schauspieler gleichfalls ernste Studien machen müsse, der werde begreifen, daß die Erreichung des höchsten Zieles auf beiden Gebieten wirklich nur sehr wenigen Auserwählten gelingen könne. Ja im Interesse der Gesangeskunst dürfte dies gar nicht anders sein, denn um einzelnes hervorzuheben, würde die Bildung des schönen Tones durch gewisse Körperstellungen ebensowohl wie durch den Ausdruck leidenschaftlicher Seelenbewegungen selbst physisch beeinträchtigt, woher es denn komme, daß man häufig und namentlich bei Sängern in leidenschaftlichen Stellen die Mitteltöne vorzugsweise gepreßt, kurz, trocken und klanglos vernähme. Der Sänger werde also, je mehr er sich bemühe, wirklich Sänger zu sein in Rücksicht auf die Darstellung gewisse Modifikationen sich erlauben, und nicht so stark ausmalen dürfen, als der Schauspieler, bei dem ein ewig gedrückter Ton in den Momenten der Leidenschaft gerade recht bezeichnend sein könne, und jeder Sänger werde hier aus seiner Individualität heraus die Grenzen und das Maß festzustellen haben, über die er nicht hinausgehen könne und dürfe.

Richard Wagner schreibt über Tichatschek, daß ein deutscher Sänger sich auch darin von einem italienischen Koloraturvirtuosen und Kehlenjongleur unterscheiden müsse, daß er nicht bloß im Gesange, sondern auch in der Darstellung auf die Seele, das Gemüt und die Phantasie des Zuschauers und Zuhörers wirke und damit den so gewünschten dramatischen Effekt erziele. Ich verweise in dieser Beziehung nur auf den bekannten Auffatz „Ueber die Aufführung des Tannhäuser, eine Mitteilung an die Dirigenten und Darsteller dieser Oper."* Er bemerkt darin, daß er sich anläßlich der ersten Aufführung der Oper in Dresden (am 19. Oktober 1845), die er bekanntlich selbst dirigierte, zu einigen Auslassungen habe verstehen müssen, aber nur der Not gehorchend, nicht dem eigenen Triebe; so habe er z. B.

* Gesammelte Schriften und Dichtungen Richard Wagners, 5. Band, Leipzig 1888, S. 123.

in der Szene zwischen Tannhäuser und Venus (Tichatschek und Schröder-Devrient) im ersten Akte für die späteren Vorstellungen den zweiten Vers des Tannhäuser-Liedes und die ihm vorangehende Zwischenrede der Venus streichen müssen. Aber nicht etwa deshalb, weil diese Stellen an sich als matt, ungefällig und unwirksam erschienen seien, sondern lediglich weil die ganze Szene in der Darstellung mißglückt sei. Auch andere Stellen habe er aus dem angegebenen Grund auslassen müssen. Er sagt dann wörtlich: „Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser, der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer noch nur die eigentliche „Oper" zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu fassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe, als an sein Gesangstalent richtete.... Nur der wahrhaft bewunderungswürdigen Tüchtigkeit und Ausdauer des Sängers der Hauptrolle konnte es gelingen, durch den äußerst klangvollen und energischen Vortrag der Erzählung der Pilgerfahrt das Interesse für sich selbst mühsam wieder zu erwecken.... Die Ausrufe „Ach, erbarm dich mein" erfordern einen so durchdringenden Akzent, daß er (Tannhäuser) als bloßer wohlgebildeter Sänger hier nicht auskommt, sondern die höchste dramatische Kraft muß ihm die Energie des Schmerzes und der Verzweiflung für einen Ausdruck ermöglichen, der aus den schauerlichen Tiefen eines furchtbar leidenden Herzens wie ein Schrei nach Erlösung hervorzubrechen scheinen muß."

Wagner hat allerdings in seinem Aufsatz „Meine Erinnerungen an Ludwig Schnorr v. Carolsfeld" diesen als Künstler über Tichatschek gestellt. Schnorr habe im Tannhäuser als Darsteller das geleistet, was Tichatschek nie habe fertig bringen können und zwar dadurch, weil er dem geistigen Gehalt seiner Aufgabe vollkommen gewachsen gewesen sei. Trotz diesen Ausstellungen in bezug auf die höchsten Ziele und Ideale der Darstellung verband Wagner und Tichatschek ein herzliches und treues Freundschaftsband. Auch muß nachdrücklich hervorgehoben werden, daß Wagner in einigen Rollen, wie z. B. Rienzi und Lohengrin, die Darstellung Tichatscheks für die vollendetste hielt und keinen Rivalen neben ihm gelten lassen wollte. Er rühmte das hier zutage tretende Milde, Glänzende, Erhabene und die Strenge und Milde des Naturells des Dresdner Meistersängers.

* * *

Joseph Tichatschek war der Sohn eines schlichten böhmischen Landmannes und Webers und hieß eigentlich Tischatschke, nahm also eine zweifellose Verschönerung seines Namens vor, wie so viele andere tschechische Sänger und Sängerinnen, z. B. Werner Alberti und Emmy Destinn. Schon früh trat der Knabe, dessen musikalisches und gesangliches Talent beizeiten sich entwickelte, in Kirchenmusiken seiner Vaterstadt auf und zwar sang er Altpartien. Der dortige Pfarrer Hermann, auf ihn aufmerksam geworden, veranlaßte seine Aufnahme ins Gymnasium der Benediktinerabtei im benachbarten Braunau, wo er ebenfalls im Sängerchor in Altpartien mitwirkte. Da er nach dem Willen seiner Eltern Medizin studieren sollte, kam er 1827 nach Wien und lenkte auch dort durch seinen klangvollen Tenor, den er nach eingetretener Mutation bekam, die Aufmerksamkeit des Chordirigenten Weinkopf am Kärntnertortheater auf sich, der ihn veranlaßte, dem medizinischen Studium Valet zu sagen und sich der Oper zu widmen. Er willigte ein und nahm 1830 als Chorist ein Engagement an dem genannten Kunstinstitut an. Er wurde dann wie Joseph Staudigl, Sofie Löwe und Klara Heinefetter von dem damals berühmtesten italienischen Gesanglehrer Wiens, Cicimara, unterrichtet und sang zu seiner weiteren Bühnenausbildung von 1834—1837 erst Heldentenorpartien am Grazer Stadttheater und wurde rasch Liebling des dortigen Publikums.

Der Direktor der italienischen Oper zu Dresden, Morlacchi, der Entdecker so mancher schönen Stimme, vermittelte das Engagement Tichatscheks an der Dresdner Oper, nachdem dieser im August 1837 ein glänzend verlaufenes Gastspiel absolviert hatte. Er wurde sofort auf 7 Jahre gewonnen. Während er, wie gesagt, hier wie überall, einen Sturm des Beifalls und der Bewunderung hervorrief, wollte ihm in Wien, wo er von Dresden aus gastierte, der Lorbeer nicht winken. Als er einmal während der Opernsaison bei Pokorny im Theater an der Wien sang, fand man seine ausgesprochene Heldentenorstimme zu lyrisch. Ueber dieses merkwürdige Gastspiel plaudert Kastner in der „Wiener musikalischen Zeitung"*: „Er trat zuerst mit Jenny Lind in der Oper „Ghibellinen in Pisa" auf (so lautete damals der Titel der „Hugenotten" von Meyerbeer, deren Text die Zensur arg verstümmelt hatte). Jenny Lind sang die Valentine, Staudigl den Marcell, Raoul war stets eine Glanzrolle Erls, auch hatte man noch keinen anderen Sänger in dieser Partie in Wien gehört. Tichatschek befremdete schon in der Romanze durch seinen eigentümlichen Vortrag, an den man sich erst gewöhnen mußte, man vermißte an ihm den Schmelz, die Volubilität der Stimme und vor allem die Höhe. Im Duett mit der Prinzessin Isabelle — so hieß die Königin von Navarra — gefiel der berühmte Gast, dagegen fiel er im Septett ganz ab. Vergeblich wartete man auf das hohe C, das Erl stets herausschmetterte. Das ist ja kein Tenor, das ist ein hoher Bariton, riefen wohl mit Unrecht die alten Kärntnertortheaterbesucher. Tichatschek, tief gekränkt über einige vernehmbare Zwischenlaute, warf den Helm zu Boden, stampfte mit dem Fuß und rief entrüstet aus: „Ah, ich kenne die Wiener schon seit 1836, hab' genug, singe nicht mehr." Es kostete seinem Landsmann-Direktor viel Mühe, ihn zu bewegen, die Partie zu Ende zu singen. Im Duett des vierten Aktes brachte Tichatschek einige Stellen durch seinen meisterhaften Vortrag zum großen Gelingen, wurde durch Beifall ausgezeichnet und mit Jenny Lind dreimal hervorgerufen. Mehr gefiel er durch den Vortrag der Arie „Unter blühenden Mandelbäumen" aus Euryanthe und zweier Lieder von Schubert und Schumann. Nun sollte „Robert der Teufel" an die Reihe kommen, aber bei der Generalprobe waren Prinzessin Alice, Fräulein Bergauer und Fräulein Hain, so spottschlecht, daß Tichatschek von der Probe direkt ins Hotel und zum Bahnhof fuhr und nach Dresden zurückreiste." —

* I. Band Wien, 1885, S. 298.

Tichatschek verfügte auch über ein gewaltiges Repertoire. Nach einer von dem Statistiker des Dresdner Hoftheaters, dem Historiographen und Flötisten Moritz Fürstenau, aufgestellten und bloß bis zum Jahre 1863 reichenden Statistik betrug die Zahl der von Tichatschek bis dahin gesungenen und dargestellten Rollen nicht weniger wie 1125. Sie umfaßten Werke von 34 Komponisten, insgesamt 68 Opern und repräsentierten die verschiedensten Zeiten und Schulen der deutschen und französischen, aber weniger der italienischen Tonschöpfer. Schon in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts bezog er an der Dresdner Oper die für damalige Verhältnisse enorme Gage von 5000 Talern, daneben 20 Taler Spielhonorar am Abend, 1000 Taler Garderobengeld, 1200 Taler Urlaubsablösung und 800 Taler als Sänger an der katholischen Hofkirche. Vom Publikum viel verhätschelt, wurde Tichatschek auch von den Komponisten verwöhnt. Meyerbeer erklärte die Titelrolle Tichatscheks im „Propheten" für musterhaft und Gasparo Spontini gab sich alle Mühe, den rasch berühmt gewordenen Vertreter des Ferdinand Cortez für die Berliner Königl. Oper zu gewinnen, doch wies dieser alle Anträge entschieden zurück. Der König von Sachsen, der Intendant Herr von Lüttichau und die Dresdner Gesellschaft kamen ihm stets mit solcher Herzlichkeit und Liebenswürdigkeit entgegen, daß er es nach seiner strengen Auffassung von den Pflichten eines Künstlers und dem Dankbarkeitsgefühl als einen Verrat betrachtet hätte, wenn er dem Ort seiner Wirksamkeit den Rücken gekehrt hätte. So kam es, daß er bis zum Jahre 1870 im Verbande der Dresdner Hofoper blieb, dann aber, als er eine Abnahme seiner Stimmmittel verspürte, sich ganz von der Bühne zurückzog, nur hier und da in Wohltätigkeitskonzerten mitwirkend. — Tichatschek erkannte beizeiten das musikalisch-reformatorische Genie Richard Wagners und er bot all seinen Einfluß, den er in der Oper, in der Gesellschaft und teilweise auch bei Hofe hatte, auf, um die Aufführung des „Rienzi" des damals in Paris in den kümmerlichsten Verhältnissen lebenden Wagner an der Dresdner Hofoper zu ermöglichen; sowohl der Erfolg der Erstaufführung des „Rienzi" am 20. Oktober 1842 unter des Komponisten eigener Leitung, wie die dabei betätigte Geschicklichkeit im Dirigieren bewirkten es, daß Wagner als Kapellmeister angestellt wurde. Die im Jahre 1888 veröffentlichten Briefe Wagners an seine Dresdner Freunde Theodor Uhlig, Wilhelm Fischer und Ferdinand Heine, aus den 40er und 50er Jahren des vorigen Jahrhunderts herrührend, enthalten eine reiche Fülle der urkundlichen Belege für die aufopfernde Liebe und Sorgfalt, die Tichatschek nicht allein dem „Rienzi", sondern auch dem „Tannhäuser" widmete, und zeigen uns den Tenoristen als geradezu antiken Charakter, der neidlos, ohne Furcht und Tadel und mit einer bewunderungswürdigen Zähigkeit und Energie ans Ziel ging, um dem damals noch so wenig anerkannten und gewürdigten Komponisten den Platz an der Sonne zu verschaffen. Von dem Augenblick an, da neben der Schröder-Devrient auch Joseph Tichatschek für das Glück und das Wohlergehen des Dichterkomponisten eine Lanze einlegte, war der Bann gebrochen. Es ist auch zweifellos, daß die immer wachsende enthusiastische Teilnahme Tichatscheks, nicht allein für Rienzi, sondern auch für die anderen Schöpfungen, wie für die ganze Richtung des Meisters auf die mitwirkenden Sänger und Sängerinnen sowie auf das Orchester nicht ohne Einfluß geblieben sind.*

Joseph Tichatschek war allezeit ein trefflicher, charaktervoller Kollege, ein treuer Freund seiner Freunde, eine enthusiastische und dankbare Natur, keine Eifersucht und keinen Neid kennend, aber leider auch ein Lebemann in jenem Sinne, daß er das reichlich verdiente Geld nicht zusammenzuhalten wußte und mit leichtem Herzen wieder ausgab. So kam es, daß er, als er am 18. Januar 1886, fast 79 Jahre alt, seine müden Augen für immer schloß, kein Vermögen hinterließ. Allerdings hatte die Krankheit, die an seinem Lebensmark jahrelang zehrte und ihn lähmte, bewirkt, daß ein großer Teil seiner Ersparnisse draufging. Auch huldigte er, was nicht verhehlt werden soll, gern dem Gotte Bacchus, und da er auch in bezug auf Weine einen sehr guten und gewählten Geschmack hatte, opferte er auf dem Altar dieses Gottes manch hübsches Sümmchen Geldes. Seine einzige Tochter war mit dem Dresdner Opernsänger Eduard Rudolf, der in kleineren Rollen Vortreffliches leistete, verheiratet. Sie lebt in Brüssel in nicht gerade glänzenden Verhältnissen.

* Vergleiche dazu meine Schrift „Der Meister von Bayreuth" (Berlin 1905) und besonders das Kapitel „Die Erstaufführung des Rienzi", in dem neues und urkundliches Material zusammengetragen worden ist. Der Verf.



II. Lausitzer Musikfest.

In den Tagen des 15. und 16. Juni ist in Bautzen unter starker Beteiligung der aus der ganzen Provinz herbeigeströmten Kunstfreunde das zweite Lausitzer Musikfest abgehalten worden. Wenn in einer Mittelstadt von noch nicht 30000 Einwohnern ein fast 650 Mitwirkende zählender Kunstkörper für derartige Zwecke aufgeboten werden kann, so deutet das jedenfalls auf das Vorhandensein einer ganz außergewöhnlichen, seltenen Begeisterung, Tatkraft und Energie hin seitens des Spiritus rector dieser Massen, die denn auch in der Tat dem um das Zustandekommen des ganzen Festes in erster Linie verdienten Festdirigenten Kantor Johannes Biehle in hohem Maße nachzurühmen sind. Das aus 3 Kapellen: der Dresdner Gewerbehaus- und der Bautzener Stadt- und Militärkapelle, sich zusammensetzende Festorchester war auf 97 Mann verstärkt worden; der von 9 verschiedenen Gesangvereinen der Städte Dresden, Bautzen, Zittau, Löbau, Herrnhut und Kleinweltra gebildete Festchor zählte rund 540 Köpfe, als Konzertraum war von der Bautzener Militärverwaltung in verdienstlicher Weise die große, geräumige Exerzierhalle zur Verfügung gestellt worden, die, obwohl sonst vortrefflich für solchen Zweck geeignet, leider keine besonders gute Akustik besitzt. Als Solisten waren gewonnen worden: Professor Karl Prill, Hofkonzertmeister aus Wien (Violine), Frau Anni Krull (Sopran), Frau Elisabeth Böhm van Endert (Mezzo-Sopran), Herr Hans Buff-Gießen (Tenor), Karl Perron (Bariton), Léon Rains (Baß), sämtlich von der Dresdner Hofoper, und Frau Manja Freytag-Winkler, Konzertsängerin aus Dresden (Alt). Im I. Festkonzert erfuhren Schuberts große C dur-Symphonie und Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 vom Orchester, namentlich in Anbetracht seiner bunten Zusammensetzung, eine sehr achtbare und im ganzen recht abgerundete Wiedergabe. In dem Brahmsschen Violinkonzert, das Professor Prill besonders im letzten Satz mit bedeutender Virtuosität und viel Temperament, aber etwas zu kleinem Ton spielte, begleitete es dagegen bisweilen zu stark und auch rhythmisch nicht immer ganz sicher. Außerdem sang zur Vervollständigung des Programms noch Frau Böhm van Endert mit ihrer lieblichen, weich timbrierten und bestens geschulten Stimme zwei Manuskriptgesänge (mit Orchesterbegleitung) von ihrem Gatten, die sich als lyrisch-zarte, melodisch etwa dem Stil des mittleren Wagner nachempfundene Stimmungsbilder in geschmackvoller Orchesterumrahmung auswiesen und vom Publikum sehr beifällig aufgenommen wurden. Im II. Festkonzert kam noch eine Novität nach dem Manuskript zur Aufführung, nämlich: Kirchliche Tondichtung „Selig" für Soli, Chor und Orchester von Albert Fuchs, dem bekannten Dresdner Komponisten und Leiter der dortigen Schumannschen Singakademie. Den Text hat sich der Komponist selber geschrieben unter Benützung verschiedener biblischer Historien, der Gedankengang soll „eine Wanderung durch die Heilsgeschichte vom Alten zum Neuen Testamente bis zum Erlösertode Christi" sein. Nur ist das Sonderbare daran, daß sich diese „Wanderung" (NB. unter Assistenz seiner am Krankenbette weilenden und ihn tröstenden Tochter) nur visionär, nämlich im Geiste eines mit dem Tode ringenden, von Furcht und Gewissensqualen gefolterten Vaters abspielt. Der Zweck des Ganzen aber ist der, daß gezeigt werden soll, wie der von seinem alten Glauben an Gott abgefallene Todeskandidat durch diese Wanderung bekehrt wird und schließlich noch eines „in dem Herrn seligen" Todes stirbt. Er bricht mit dem alten Simeon in die Worte aus: „Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren, denn meine Augen haben deinen Heiland gesehen!", worauf Stimmen aus der Höhe (Chor) die Antwort erklingen lassen: „Selig sind, die in dem Herrn sterben, denn sie werden Gott schauen von Ewigkeit zu Ewigkeit." Wenn nun auch diese, das innere geistige Band in der Tondichtung bildende Idee von „allerhand unter den Schauern des Todes und der Gewissensangst bei Sterbenden sich einstellenden Visionen" vielleicht nicht ganz unbeeinflußt sein mag von anderen, bereits in ähnlicher Weise tonmalerisch ausgenützten Beispielen (ich erinnere nur an Straußens symphonische Dichtung „Tod und Verklärung"), so würde das ja weiter nichts zu besagen haben, wenn es sonst nur dem Komponisten gelungen wäre, das ganze Werk (wie dort im genannten Beispiel) auch musikalisch einheitlich und geschlossen im Stil zu gestalten. Aber das ist meines Erachtens wohl über seine Kräfte gegangen; wir sehen kein Emporwachsen aus einem großen Zuge heraus, sondern ein musikalisches Vielerlei kleinerer, eigentlich nur äußerlich zusammengefügter Partien. Zwar mangelt es nicht an einzelnen imposanten Chorsätzen, auch hübsch gelungene, lyrische Stellen in den Solis und einigen Frauenchören, u. a. ein recht stimmungsvolles „Gebet" für Orchester, finden sich, aber dann folgen auch wieder lange und öde, inspirationslose Rezitative, und der schließliche Gesamteindruck bleibt doch der, daß der so leicht ermüdenden, übrigens „nach den Prinzipien des Wagnerschen Musikdramas" sich fortspinnenden Länge des Werkes eben kein genügendes Gegengewicht bedeutsamer Erfindung gegenübersteht. — Sonst war es vom Dirigenten mit offenbarer Liebe und Sorgfalt einstudiert und auch die Solisten leisteten, wo sie von der Musik gepackt und ihnen dankbare Aufgaben gestellt waren, zum Teil Vorzügliches. **Karl Thiessen.**



Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil trüben, das er fällt.

Berlin. (Oper.) Das Königliche Opernhaus hat am 20. Juni seine diesjährige Spielzeit abgeschlossen — nach einem Winter, der nicht eben besonders reich an künstlerischen Ergebnissen gewesen ist. Das Hauptwerk der Spielzeit war die „Salome" von Richard Strauß, die ja dem Institute einen unerwartet großen Erfolg brachte. Es erübrigt sich wohl, über das Werk selbst zu sprechen, über das ja das Urteil so ziemlich feststeht. (? Red.) Außer der „Salome" gelangten in dieser stillen Saison Neuheiten nicht zur Darstellung. Keine einzige Uraufführung ging über die Bretter des angeblich „führenden" Kunstinstitutes des Reiches! Dafür aber war kein Mangel an Neueinstudierungen und Wiederholungen solcher musikalisch-dramatischer Werke, die an anderen Bühnen schon aufgeführt worden waren. Tschaikowskys „Pique dame" brachte es nur zu wenigen Darstellungen, und „Der faule Hans" von Alexander Ritter ging sogar nur einmal in Szene. An diese „Tätigkeit" schloß sich noch eine Neueinstudierung des „Waffenschmied" von Lortzing, und damit wäre das Arbeitsfeld der Berliner Königlichen Oper in der abgelaufenen Spielzeit so ziemlich umschrieben. Man wird zugeben, daß dies wirklich nicht viel ist. Jede bessere Provinzoper ist uns in dieser Hinsicht tatsächlich „über". Die Komische Oper ist soeben aus einer schweren Krise zu neuem Leben erwacht. Die finanzielle Grundlage des jungen Unternehmens hatte sich in der abgelaufenen Spielzeit so sehr zu seinen Ungunsten verschoben, daß sein Bestand ernstlich gefährdet schien. In letzter Stunde noch gelang es dem rührigen Direktor Gregor, das Theater wieder auf solide Basis zu stellen, und so darf man jetzt wohl annehmen, daß die schlimmen Zeiten für diese Bühne vorüber sind. Es hatten sich eben die Mißerfolge in der letzten Zeit gehäuft, denn gerade die Opern, auf die die Bühnenleitung große Hoffnungen setzte, schlugen nicht ein. Direktor Gregor hat bei aller persönlichen Tüchtigkeit doch Grundsätze verfolgt, die den Keim des Mißerfolges in sich trugen. Er bevorzugte das dramatische Element im Musikdrama und in der Oper auf Kosten des musikalischen, und suchte zudem noch in einer übertrieben realistischen und auf den äußerlichen Glanz gestellten Inszenierung sein Heil. Das System hat sich bitter gerächt. Es bleibt zu hoffen, daß das Theater nach den unerfreulichen Erfahrungen den richtigen Weg zu den Zielen der Kunst wieder betreten werde. Wirklich durchschlagend war in der letzten Zeit nur Puccinis „Tosca" mit dem Debüt einer jungen italienischen Sängerin, Fräulein Labia. Alles andere fiel ins Wasser. Ein recht trauriges und beklagenswertes Kapitel aus der musikalisch-dramatischen Kunstübung der letzten Zeit war das Gastspiel der Monte Carlo-Oper, das mit so großer Reklame angekündigt worden war. Es brachte allen Beteiligten eine Enttäuschung unzweifelhafter Art; die größte und nachhaltigste aber dem Publikum, dem zugemutet worden war, horrende Preise für die Vorstellungen im Königlichen Opernhause zu bezahlen. Das Publikum aber war so klug, von dem Anerbieten einen möglichst beschränkten Gebrauch zu machen. Bis auf den Bassisten Schaljapin und den Bariton Renaud, vielleicht noch den Tenor Rousselière, lernte man bei diesem Gastspiele wirklich nur Gesangskräfte zweiten Ranges kennen und ganz besonders war es die eigentümliche, im Stile der französischen „großen" Oper durchgeführte Inszenierung und Regie, die Befremden erregten. Unsere Operettenbühnen vegetieren weiter. Das Theater des Westens hat gegen den Schluß der Saison die traurige Katastrophe des Intendanten Aloys Prasch und dadurch seinen Zusammenbruch als Opern- und Operettenbühne erlebt, und jetzt vermittelt das Hamburger Ensemble des Direktors Monti dort dem Publikum die Offenbarung von Lehárs „Lustiger Witwe" bis zum Ueberdruß. Das Zentraltheater hat ein paar nicht besonders glückliche Uraufführungen gebracht und gastiert augenblicklich im Neuen Königlichen Operntheater mit seinem winterlichen Repertoire. Alles in allem ein Ausklang der Opernsaison, der keine erfreulichen Erinnerungen an die Spielzeit erweckt. In der nächsten Saison soll ein neues Operettentheater am Schiffbauerdamm den Versuch unternehmen, das Genre der Operette bei uns wieder neu zu beleben. Aber selbst die Gäste vom Wiener Theater an der Wien, der alten Wiener klassischen Operettenstätte, die einige Wochen lang im Lessingtheater Straußsche Operetten aufführten, konnten keine tiefen Eindrücke hervorbringen. Es müssen Zeichen und Wunder geschehen, wenn bei uns die Operette noch einmal eine Blütezeit erleben soll. J. C. Lusztig.

* * *

Paris. (Opernpremieren: Circe. — La Légende du Point d'Argentan. — Ariane et Barbebleue. — Fortunio.) „Circe", lyrisches Drama in drei Akten von Ed. Harancourt, ist wiederum ein Werk, das dem Zeitgeiste den Rücken wendet. Es soll damit nicht gesagt sein, daß diese Circe keine guten Sachen aufzuweisen hätte, ihre Komponisten aber, die Brüder Hillemacher, spielen jene zweiten Rollen, die sozusagen notwendig sind, um dem wahren Künstler das eigentliche Relief zu geben. So man sich aber einen ganzen Abend hindurch mit den „Hintergründlern" allein begnügen muß, sieht es dürftig aus. Und das ist doppelt schade, wenn eine Dichtung so vorzüglich ist wie die des ausgezeichneten Harancourt. Circe hat uns

an Ariane gemahnt. Wenn wir aber in der Ariane noch Spuren eines glänzenden Talentes finden, könnte man Circe als Triumph gut-bürgerlicher Musik bezeichnen, wenn solche eines Triumphes würdig wäre. Die Herren Hillemacher besitzen natürlich, was jeder Musiker heute an Reisegepäck mit auf den Lebensweg nimmt: Kenntnis der Klassiker, Romantiker, Modernen, Erfahrung in bezug auf das Orchester und die Stimmen, dramatische Veranlagung, Talent! Talent — ach immer Talent nur! Gounod meinte, das Talent bilde die Dämme, die dem Strom Genie den Weg weisen. Es gibt aber auch Dämme, die gar bescheidenen Bächlein zu Ufern dienen, und sind eben auch dementsprechend kleine Dämme. Bei den Herren Hillemacher, auf die ich übrigens gelegentlich zurückkommen werde, finden wir zu viel Glätte in der Partitur, zu viel Ordnung, zu viel Schulweisheit, niemals ein klein wenig geniales Feuer wilden Dahinstürmens. Hier und da in der Orchestrierung einige hübsche Details; doch hält es augenblicklich, nach der „Salome", schwer an, von Orchestrierungen zu reden, besonders bei Hillemachers, die nicht mehr zu den Jungen gehören und gerne Frühwagnerisches als letzte zu erreichende Grenzen zu betrachten scheinen. Das Publikum hat jedoch mehrere Male applaudiert, da mehrere ausgezeichnete Künstler das Werk interpretierten. So der ganz exzeptionelle Dufrane, die Herren Devriès, Vieuille. Fräulein Vix sang die Titelrolle mit viel Geschmack. Trotzdem wird schon jetzt nicht mehr viel von der neuen Circe gesprochen, ein Zeichen, daß sie nicht zur rechten Stunde kam, nicht zu früh in einer zu alten Welt, wie Musset einst sagte, aber zu spät in einer neuer Formen bedürfenden Gesellschaft. — Am gleichen Abend hörten wir einen reizenden Einakter von Cain und Bernède: „La Légende du Point d'Argentan", die F. Fourdrain vertont hat. Frau Friché sang die Hauptrolle dieses hübschen, aber an und für sich unbedeutenden Werkchens, das in der Geschichte des modernen Einakters keine Sonderstellung einnimmt. — Ganz anders verhält es sich mit dem sehr interessanten und musikalisch erstklassigen Werke von Paul Dukas: „Ariane et Barbebleue", das sich am nächsten dem berühmten „Pelleas und Melisande" anschließt, dabei sich sehr eigener Ausdrucksmittel bedienend. Der Text dieser neuen „Ariadne und Blaubart" ist ebenfalls dem Maeterlinckschen Theater entnommen. Vom Komponisten stammt die Wahl eines solchen Stoffes freilich nicht, er ist nur sozusagen der Dritte im Bunde der Debussy-Maeterlinckschen Richtung. Andere hätten diese Ariadne vielleicht ausgezeichnet komponiert, aber die richtige Tonsprache zu dieser Dichtung konnten nur Dukas oder Debussy treffen, und von den beiden eher wieder Dukas, der eine dem Drama notwendige, energischere Rede führt als der Schöpfer des Pelleas und so vieler, feinfarbig gestimmter Tongemälde. Maeterlincks Dichtungen sind an und für sich so musikalisch, daß sie keiner Töne mehr bedürfen, anderseits erscheinen sie ganz neu und erst recht wirksam in musikalischem Gewande. Es wäre aber doch zu wünschen, daß so herrliche Talente sich der Vertonung von Charaktern und Handlungen widmen möchten, die schärfere dramatische Prägung besitzen und der Musik mehr Daseinsrecht einräumen könnten. Das Unbestimmt-Musikalische der Maeterlinckschen Sprache fordert eine Musik, die oft noch unbestimmter wird und dem Werke dann jenes mondschein-süße Kolorit verleiht, das die Details, ja oft die großen Umrisse in Dunkel hüllt. Dukas' Arbeit, einem so heiklen Stoffe gegenüber, war also nicht leicht. Sie ist ihm aber so gut gelungen, daß man oft glaubte, er sei der wahre Dichter, und daß Maeterlinck auf die Partitur hingearbeitet hätte. Außer der bestrickenden Melodik, die oft zum Weinen zärtlich stimmt, Schumanns stiller Tränenlust gleich, sei die geniale Orchestrierung mit ihren tausenden Diamantenblitzen erwähnt, was in der Strauß-Epoche etwas heißt. Dukas hat noch jene kostbare Eigenschaft, ein Werk bis ins äußerste Eckchen vollenden zu können, ohne das Ganze zu verderben, was nur den wahren Meistern gelingt, bei Dutzendtalenten jedoch zur Kleintüpfelei wird und schließlich ein Gemälde erzeugt, worin es von allem etwas gibt, aber das Ganze nichts bietet. Der Erfolg des Werkes ist hier anhaltend; wir möchten in kunstbrüderlicher Gesinnung den Wunsch hegen, die Partitur bald auf einer tüchtigen deutschen Bühne aufgeführt zu sehen, auf daß wir das deutsche Urteil kennen über einen unserer Komponisten, auf den wir die größten Hoffnungen setzen. Die Hauptrolle war durch Frau Georgette Leblanc-Maeterlinck gegeben, die in poetischer Hinsicht vollkommen, gesanglich jedoch nicht immer der Aufgabe gewachsen war; die Rolle der Ariane stellt ganz gewaltige Anforderungen. Die übrige Besetzung wurde ihrer Aufgabe so ausgezeichnet gerecht, daß es schien, als ob das Werk mit nur ersten Kräften zur Aufführung gelangte, was bei einer solchen Partitur den Damen Thévenet, Regina Badet, den Herren Vieuille, Azéma, Lucazeau, Tarquini zu hohem Lobe gereicht. — Die so fleißige Opéra comique bot uns noch ein neues, reizendes, feines Werk des bekannten André Messager (des neuen Direktors der Pariser Oper), der den „Chandelier" von Musset als komische Oper mit dem Titel „Fortunio" komponiert hat. Musset feiert überhaupt als Librettodichter noch posthume Erfolge; so wissen wir, daß Pierné und Francis Thomé die gleiche Komödie von Musset vertonen: „On ne badine pas avec l'amour!" Messager hat im „Fortunio" den richtigen Ton gefunden, um die leichte Seite der Dichtung zur Geltung zu bringen. Die Besetzung war mit Frau Marguerite Carré (Jacqueline), Herren Fugère, Dufrane, Jean Périer (einem bestrickenden Sänger und Spieler) und Herrn Francell (Fortunio) ersten Ranges und die neue musikalische Komödie wird wohl in Zukunft Repertoirestück werden, um die Abonnenten für ultra-moderne, die volle Aufmerksamkeit in Anspruch nehmende Werke zu entschädigen und ihnen köstliche Musikabende zu bieten. Messagers Talent ist zart, edel, feinfühlend, von jeder Banalität entfernt, und man gewinnt ihn desto lieber, je öfters man ihn hört. Er ist ein Musikgentleman, der, mit Spitzenmanschetten angetan, an seinen Schreibtisch tritt, und schon lange Liebling aller derer, die mit dem Modernen noch nicht Freundschaft geschlossen. — Mit diesem Werke beschloß die Opéra comique ihre sehr tätige und wirkungsreiche Saison, in der sie folgende Neuheiten bot: Les Armaillis (Doret), Bonhomme Jadis (Dalcroze), Butterfly (Puccini), Princesse Jaune (Saint-Saëns, Reprise), Circe (Hillemacher), Ariane et Barbebleue (Dukas), Fortunio (Messager). Zwei Werke seien besonders als zu den in ihrem Genre gelungenen Schöpfungen hervorgehoben: Butterfly als Zugoper und Ariane et Barbebleue als Kunstwerk. Gaston Knosp.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Der Kaiser hat die Wiesbadener Hoftheaterintendanz angewiesen, eine volkstümliche Theaterwoche einzuführen. Am Ende jedes Spieljahres sollen Opern- und Schauspiele, im ganzen sieben Musteraufführungen veranstaltet werden, und die Preise sollen von 25 Pf. bis höchstens 1 Mk. 50 Pf. normiert sein.

— Zumpes letzte Tonschöpfung, die dreiaktige Oper „Sawitri" (Dichtung von F. Graf Sporck), kürzlich vom Schweriner Hoftheater zur Aufführung angenommen, wird dort gegenwärtig für nächste Saison zur Uraufführung vorbereitet. (Die N. M.-Ztg. hat in ihrer Nummer 22 des 24. Jahrgangs Mitteilungen über das Werk veröffentlicht.)

— Ein neuer „Don Quijote", musikalische Tragikomödie in drei Aufzügen von Georg Fuchs, Musik von Anton Beer-Walbrunn, ist zur Aufführung von der Generalintendanz des Hof- und Nationaltheaters in München angenommen worden. Die Erstaufführung unter Mottl ist für die kommende Spielzeit in Aussicht genommen.

— Claude Debussy hat eine neue „Tristan"-Oper unter dem Titel „L'histoire de Tristan" nach dem Text von Gabriel Monray vollendet.

— Die neue Aera an der Oper in Paris, die mit der Direktion Messager und Broussan am 1. Januar 1908 beginnen soll, verheißt eine wichtige Etappe auf dem Siegeszug des Bayreuther Meisters nach Frankreich. Die kommenden Herren der Großen Oper haben den Vertrag abgeschlossen, der ihnen das Aufführungsrecht der in Paris noch nicht gegebenen Abende des Ringes sichert. Im Januar bereits wird man die „Götterdämmerung" geben, ihr folgt, recht unchronologisch zwar, zwei Monate später das „Rheingold".

— Leoncavallo hat eine neue dreiaktige Oper „Maja" vollendet. Die ersten Aufführungen sollen während der kommenden Spielzeit in Nizza und Monte Carlo stattfinden.

— Im Theater Ziziana in Alexandrien (Aegypten) kommt in der nächsten Spielzeit auch Rich. Straußens „Salome" zur Aufführung. (Gaston Knosp hatte im Pariser Salome-Bericht auf Straußens Aufenthalt als Schwerkranker in seiner Jugend hingewiesen und diesen Aufenthalt in gewisse Beziehungen zur Salome-Musik gebracht. Es wird interessant sein zu erfahren, was die Aegypter dazu sagen. Red.)

— In Lugano wird im August die erste Aufführung der Oper „Errisinola", Text von Luigi Illica, Musik von Louis Lombard, stattfinden.

— In Dresden ist Tartinis „Teufels"-Sonate in der Bearbeitung für Solovioline mit Begleitung eines Streichorchesters vom Organisten William Hepworth in Chemnitz aufgeführt worden.

— Das Symphonie-Orchester des „Wiener Konzertvereins" wird in der kommenden Saison unter der Leitung seines Dirigenten Direktor Ferdinand Löwe eine Tournee durch die bedeutendsten Musikstädte des Deutschen Reiches unternehmen. Das Arrangement derselben liegt in den Händen des Herrn Gutmann in München.

— Das schwäbische Sängerbundesfest hat am 23. und 24. Juni in Gmünd stattgefunden. Ein Bericht folgt in nächster Nummer.

— Man schreibt uns aus Herford: Im Mai gab's hier ein musikalisches Ereignis: die sehr erfolgreiche Uraufführung des Oratoriums „Moses" (Text von H. Müffelmann), Musik vom Dirigenten des Herforder Musikvereins, Kgl. Musikdir. Päts. Wie die Dichtung den stolzen Trotz der Aegypter in Gegensatz zu den leidenden Klagen der Israeliten stellt, so folgt ihr die Musik in der Darstellung der lauten, ihren Herrscher in den überschwenglichsten Hymnen feiernden Aegypter und anderseits in der in weichen Psalmen ihr bitteres Leid klagenden Israeliten. Von letzteren Chorgesängen, den gelungensten des Werkes, sei erwähnt der nach einer althebräischen Melodie gearbeitete Chor Nr. 3 und der wundervolle Hirtengesang Nr. 7 mit Harmoniumbegleitung und hervortretender Baritonstimme. Ebenso scharf gegensätzlich sind die Führer der Völker gezeichnet. Hier der hochfahrende, auf seinen Siegesruhm pochende Pharao, dort Moses, der Mann Gottes, der mit Entschiedenheit und Würde des Höchsten Forderungen geltend macht. — Die Solopartien waren in den besten Händen der Herren Rothenbucher (Berlin), Jungblut (Berlin) und der Damen Fräulein vom Scheidt (Weimar) und Frau Geller-Wolter (Charlottenburg). Die Zuversicht hegen wir, daß das Werk seinen Lauf durch die Konzertsäle mit Ehren bestehen wird. N.





Kunst und Künstler.

— Gesamtausgabe von Haydns Werken — Neuausgaben. In der Juninummer 90 der „Mitteilungen" von Breitkopf & Härtel in Leipzig ist angekündigt, daß, nachdem die Werke der Wiener Meister Beethoven, Mozart und Schubert in gleichmäßigen, echten und würdigen Gesamtausgaben veröffentlicht wurden, nunmehr auch das Lebenswerk Joseph Haydns in solcher Gestalt erscheinen und der Nachwelt überliefert werden soll. Die ersten Bände dieser auf etwa 80 Bände berechneten Ausgabe sollen schon im Herbst 1907 erscheinen und binnen 10—15 Jahren soll das Lebenswerk Haydns vollständig vorliegen. Eine Reihe hervorragender Musiker und Gelehrter ist von dem Leipziger Verlagshaus für das Unternehmen gewonnen, darunter Dr. Eusebius Mandyczewski (Wien), der seit mehr als einem Jahrzehnt sich den schwierigen bibliographischen Vorarbeiten gewidmet hat. In Oesterreich-Ungarn ist zur Förderung des Unternehmens ein besonderes Komitee zusammengetreten, an dessen Spitze wir den Namen jener Esterhazy finden, mit denen Haydns Geschick so eng und so lange verknüpft gewesen. Der Subskriptionspreis der Partiturausgabe ist auf 1250 Mk. festgesetzt. — Aus den „Mitteilungen" erfahren wir ferner, daß die bekannten Meisterbiographien in Neuausgaben vorbereitet werden. Spittas „Bach" wird von Hermann Kretzschmar neu herausgegeben; Chrysanders „Händel" vollendet Max Seiffert; Pohls „Haydn" ist Mandyczewski übertragen, und die von dem verstorbenen Deiters beendigte Beethoven-Biographie A. W. Thayers redigiert Hugo Riemann. Diese Nachrichten werden von allen Musikfreunden gewiß freudig begrüßt werden. Bemerkt sei, daß das interessante Heftchen 90 der „Mitteilungen" an jedermann gratis verabfolgt wird.

— Mozartiana. Der bekannte Mozart-Forscher Joh. E. Engl in Salzburg veröffentlicht im „Salzburger Volksblatt" eine musikhistorisch nicht uninteressante Entdeckung in betreff der sogenannten „Krönungsmesse" von Mozart, für deren Benennung selbst Köchel keine Begründung anzugeben vermocht hat. In Köchels Verzeichnis ist darüber nur angegeben: „Eine der bekanntesten Messen Mozarts (die Krönungsmesse genannt, woher weiß niemand) und zugleich seine größte." Im Jahre 1779, in dem die Messe komponiert worden ist, gab es keine Krönung, von der die Geschichte berichtet hätte. Auf der Suche nach einer Krönungsfeier, die mit der Messe Mozarts im Zusammenhange stehen mußte, fand Engl einen Auszug der neuesten Chronik des alten Benediktinerklosters zu St. Peter von P. Placidus Bernhardskis vom Jahre 1782. In dieser Chronik wird über eine Krönungsfeier zu Ehren des Gnadenbildes der „Mutter Gottes in Maria Plain" berichtet, die 1751 stattgefunden hat und Köchel unbekannt geblieben war. Es heißt in der Chronik: „Denn, da nach dem höchstseligen Hingriffe des Erzbischofs Leopold Anton Freiherrn von Firmian (1744) das hochwürdige regierende Domkapitel unser Vaterland sich der fast unvermeidlichen Kriegsgefahr ausgesetzt sah, nahm es seine vertrauensvolle Zuflucht zu der allgemeinen Landesmutter Maria am Plain und verlobte sich hochselbes, dieses Gnadenbild mit kostbaren Kronen zu verherrlichen, welche aus purem Golde gearbeitet und mit den kostbarsten Edelsteinen besetzt sind, eigenhändig eingeweiht vom Papste Benedikt XIV. Und als diese von Rom wieder zurückgeschickt worden, wurde im Jahre 1751 der vierte Tag des Heumonats, auf welchen der 5. Sonntag nach Pfingsten einfiel, zu dieser Krönung des Marienbildes bestimmt." Zur Erinnerung an diese Krönung aber wurde alljährlich, wie auch heute noch, an jedem fünften Sonntag nach Pfingsten eine Andacht abgehalten. Das geschah auch 1779, in welchem Jahre Mozart seine Messe in C dur (in Köchels Verzeichnis Nr. 317) schrieb. Aus dieser Feststellung läßt sich der Schluß ziehen, daß Mozart diese Messe zu einer solchen Erinnerungsandacht komponiert hat und daß daher der Name „Krönungsmesse" stammt.

— Ueber automatische Stimmbildung auf Grundlage des Stauprinzips nach Georg Armin hat jüngst der Konzertsänger und Gesangspädagoge L. Feuerlein in Stuttgart einen interessanten Vortrag gehalten, worin er vor einem zahlreichen Zuhörerkreise ausführte, daß dieses System nicht etwa im Widerspruch mit dem seither von ihm vertretenen Prinzip Müller-Brunows stehe, sondern sich als letzte Konsequenz daraus ergebe und als eine Vervollkommnung desselben durch die damit erzielten Erfolge tatsächlich sich erwiesen habe. Zur Erzeugung eines Vollklangs, so erklärte der Redner, ist es nötig, daß die Luft in allen von der Natur gegebenen Resonanzräumen (Mundraum, Schlund, Nasenhöhle und Brust) zur klingenden Luft gemacht werde. Müller-Brunow hat noch zu wenig die Brustresonanz berücksichtigt. Dies noch Fehlende soll durch G. Armins System ergänzt werden mit seinem Prinzip der Stauung oder Luftabsperrung, wodurch gleichsam ein Reservoir von komprimierter Luft in unserer Brust sich bildet. Durch die Stauung wird die Kehle in eine Ideallage gebracht, und es ist die Aufgabe des Tonbildners, durch systematische Uebungen alle Hindernisse zu entfernen, die den Ton nicht in die natürlichen Resonanzräume eindringen lassen, und mehr und mehr die Kehle in jene ideale Lage zu versetzen, in der sie beim geborenen Sänger von Natur sich befindet. Bei diesen Uebungen muß anfangs mit teilweise unästhetischen Klangprodukten gearbeitet werden, die man seither nicht berücksichtigte. Auf solchem Wege werden die Organe allmählich in den Stand gesetzt, den ideal-schlackenlosen Ton automatisch zu erzeugen. Es ist erstaunlich, mit wie wenig Atem in diesem Fall ein Ton kräftig und lang ausgehalten werden kann. In lebendiger Anschaulichkeit war der Redner bemüht, durch allerlei treffende Bilder den Zuhörern die Sache klar zu machen, wenn schon, wie er versicherte, keine theoretische Belehrung den praktischen Unterricht ersetzen könne. Daß dieser Unterricht, wenn auch eine tüchtige Arbeit und Muskelanstrengung erfordernd, doch nicht etwa der Gesundheit nachteilig, sondern vielmehr gesundheitfördernd sei, konnte Herr Feuerlein durch Beispiele erhärten. Wie wir hören, hat auch Ludwig Wüllner lange Zeit bei G. Armin studiert. So scheint denn das System mehr und mehr Beachtung zu finden. Dr. A. Schüz.

— Das Volkslied. Man schreibt uns: „Der „Fränkische Sängerbund" beabsichtigt, innerhalb seines Gebietes (Bayern nordwärts der Donau bis zum Thüringer Wald) eine Sammlung von Volksliedern nach Wortlaut und Singweise vorzunehmen. Es soll damit der Heimatkunst gedient, der Zug nach dem Volksliede gekräftigt und in der Folge nach dem Beispiel anderer vaterländischer Gebiete die deutsche Männerchor- (und Lauten-)Literatur auch mit Liedweisen aus dem Bundessprengel bereichert werden. Die Sammlung soll sich erstrecken auf Liebes-, Abschieds-, Wander-, Hochzeits-, Tanz-, Trink- und Scherzlieder; desgleichen sind Sagen und historische Lieder sowie Standesgesänge (Soldaten-, Landsknechts-, Kriegs-, Bauern-, Handwerker-, Hirten-, Jäger-, Studentenlieder 2c.) willkommen. Jedes Sammelstück enthalte außer dem Wortlaut des Liedes eine getreue Wiedergabe der Singweise (Melodie) und gebe — wenn nötig oder möglich — Aufschlüsse, Hinweise oder Erklärungen über Entstehung und Herkunft, über mundartliche Ausdrücke, über besondere Gebräuche beim Absingen (Refrain) und andere Eigentümlichkeiten. Jeder, auch der scheinbar schlichteste und unbedeutendste Fund wird gerne und mit Dank entgegengenommen. Für besonders glückliche und erfolgreiche Sammler — das Maß soll nicht die Menge des Materials sein — wird seitens des Bundes eine Anzahl Ehrengaben (Preise) zur Verfügung gestellt werden. Mit dem Monat März des nächsten Jahres soll die Sammeltätigkeit ihr Ende erreichen. Der Einsendung möge die genaue Adresse des Sammlers beigeschlossen werden; sie ist zu richten an Lehrer F. A. Müller in Würzburg, Schießhausstraße 15. Er ist zu Aufschlüssen jeglicher Art gerne bereit." — Dies Vorgehen nach bewährten Mustern ist gewiß kräftiger Unterstützung wert!

— Zur Notenschrift-Reform. Wiederholt schon ist die nicht ganz unberechtigte Anregung gegeben worden, unsere siebente Note h in b zu verwandeln, damit die Tonfolge der Abc-Ordnung gleichkommt und somit dem Notenlernenden keine Mühe bereitet werde. Gewiß ist diese Sache anerkennenswert und würde sich mit der Zeit auch einführen lassen, wenn ein bedeutender Verlag den ersten Schritt unternähme. Heute möchte ich aber auf eine andere, notwendigere Einheitsorthographie die Aufmerksamkeit hinlenken, deren Einführung auch weniger Schwierigkeiten bereitete: Eine umfassende Vereinbarung der großen Verlagsanstalten bezüglich gleicher Bezeichnung von Bogenstrichen:



und anderer Phrasierungszeichen. Die Akzente > z. B. werden oft mit Λ gedruckt, das auch den Hinaufstrich bedeuten kann. Die Folge davon ist, daß manche ausübende Musiker unbewußt grobe Fehler deshalb begehen, zumal man nicht immer in der Lage ist, die betreffende Komposition von einer maßgebenden Persönlichkeit gehört zu haben. Und wie ist es dann dem Komponisten zumute, wenn er einmal zufällig sein Werk so verändert wiederhört? —

Prof. Alfred Pellegrini.

— Von den Theatern. Die Kölner Stadttheater haben nach einer Nachricht der „K. Vztg." das letzte Spieljahr mit einem erheblichen Defizit abgeschlossen. Man spricht von 100000 Mk., die der Stadtsäckel zu tragen haben wird. — In dem im Bau begriffenen Hoftheater in Weimar kommt das variable Proszenium zur Ausführung, eine Erfindung des Professors Max Littmann-München. Diese ermöglicht es, an derselben Stelle ein offenes, oder ein versenktes oder verdecktes Orchester herzustellen.

— Von einem „Amerikanischen Bayreuth" ist in den Zeitungen wieder mal die Rede. Die Sängerin Lillian Nordica beabsichtigt die Einrichtung eines Festspielhauses nach Muster des Bayreuther in idyllischer Umgebung am Hudson, wo sie bereits umfangreichen Grundbesitz erworben hat. — Abwarten!

— Musikalisches von König Eduard. Man schreibt uns aus London: Unter den einschneidenden Aenderungen, die König Eduard in das britische Hof-Zeremoniell eingeführt hat, gehört die Schaffung der sogenannten „Staats-Konzerte“. Diese musikalischen Veranstaltungen waren vom Prinz-Gemahl in den vierziger Jahren zuerst nach deutschem Vorbild in England eingeführt worden. König Eduard hat seit seinem Regierungsantritt an Stelle dieser Konzerte die mehr unterhaltsamen Drawing Room-Konzerte eingeführt, die zwar früher auch schon veranstaltet wurden, aber stets zu Tageszeiten. Der jetzige Monarch hat sie auf den Abend verlegt und regelmäßig ein Ball-Souper darauf folgen lassen. Auch mit Bezug auf die Liste der Einzuladenden hat König Eduard neuerdings sehr starke Reduktionen beliebt. Dem Oberhofmarschall (Lord Chamberlain) ist aufgegeben worden, zu Ballfesten nie mehr als 2000 Personen zu laden. Damit sind ein- für allemal die früheren Minister und diejenigen Klassen ausgeschaltet, die Lord Beaconsfield als „high nobility“ bezeichnete.

— Denkmalspflege. Eine Gedächtnistafel für Franz Schubert ist in Graz an dem Hause, wo der Komponist im Jahre 1827 wohnte, in Anwesenheit des Statthalters Grafen Clary-Aldringen enthüllt worden. Die Tafel zeigt ein Reliefporträt Franz Schuberts von dem Wiener Bildhauer Hans Mauer. — Im Atelier des Bildhauers Weidner in Bad Kissingen ist zurzeit das Modell zu einer Büste für den verstorbenen Komponisten Cyrill Kistler aufgestellt, das die markanten Züge des heimgegangenen Tondichters in sprechender Aehnlichkeit wiedergibt. Die Ausführung der Büste selbst ist in Muschelkalk oder Bronze gedacht. Gaben zum Denkmalsfonds nimmt das Bankhaus Friedrich Feustel in Bad Kissingen entgegen. — Das seit langem vorbereitete, dem Andenken des im vergangenen Jahre gestorbenen Sängers Otto Schelper von einem großen Verehrer- und Freundeskreis gewidmete Grabdenkmal ist auf dem Leipziger Südfriedhofe errichtet und eingeweiht worden. Das von dem Leipziger Bildhauer Max Lange geschaffene Monument stellt eine drei Meter breite und gleich hohe Muschelkalksteinwand dar, in deren Mitte ein Bronzebildnis des Sängers eingelassen ist.

— Von den Volkschören. Wie die Zeitungen melden, wird sich der Barmer Volkschor, der vor 10 Jahren zur Pflege volkstümlicher Musik und zur Aufführung klassischer und moderner Werke gegründet wurde, auflösen. Die Gründe liegen in finanziellen Schwierigkeiten. Diese Meldung ist recht unerfreulich. Finden sich denn im sangesfrohen Wuppertal nicht ein paar Leute, die solch idealen Bestrebungen zu Hilfe kommen und dem Chor, wenn vielleicht auch nur augenblicklich, tatkräftig unter die Arme greifen? Die „Neue Musik-Zeitung“ hat über den Chor in Nr. 19 des 24. Jahrgangs berichtet.

— Von den Konservatorien. Ihre Jahresberichte über das Schuljahr 1906/07 haben uns zugesandt das Raff-Konservatorium in Frankfurt a. M. (25. Jahresbericht, Direktorium Maximilian Fleisch, Max Schwarz, 191 Eleven) und das Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M. (29. Jahresbericht, Direktor Bernhard Scholz, 478 Eleven).

— Der große Rompreis ist in Paris am 29. Juni an folgende sechs Bewerber bezw. Bewerberinnen verteilt worden: Delmas, Mazelier, André Gailhard (Sohn des Direktors der Großen Oper), Nadà Boulanger, Ph. Gaubert und Maurice-Georges Leboucher. Ein zweiter „erster“ Rompreis ward nicht zuerkannt, sondern lediglich ein erster „zweiter“ Preis, den Mazelier, ein Schüler Lenepveus, davontrug.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen. In Paris hat der Präsident der französischen Republik die Ernennung von Dr. Richard Strauß zum Ritter der Ehrenlegion unterzeichnet. — Hermann Vetter, Hochschullehrer und Vorstand der Klavierschule am Kgl. Konservatorium zu Dresden, ist der Titel Professor verliehen worden. — Aus Anlaß der zu Detmold veranstalteten Festkonzerte sind dem Hofkonzertdirektor Edgar Kramer-Bangert und dem Hofpianisten Professor Heinrich Lutter das Ritterkreuz des Fürstl. Lippischen Hausordens, ferner Fräulein Elena Gerhardt und Musikdirektor Karl Hallwachs der Orden der Lippischen Rose für Kunst und Wissenschaft, sowie dem Konzertmeister vom Opernhause zu Frankfurt a. M., Hans Lange, der Titel eines Fürstl. Lippischen Hof- und Kammervirtuosen und dem Opernsänger Max Camphausen der Titel Kammersänger verliehen worden. — Universitätsmusikdirektor Max Reger in Leipzig ist zum Ehrenmitgliede der niederländischen „Maatschappij ton Bevordering der Toonkunst“ ernannt worden.

— Wie die Zeitungen zu melden wußten, hätte Frau Cosima Wagner die Absicht, aus Gesundheitsrücksichten von der Leitung der Bayreuther Festspiele zurückzutreten und sie Siegfried Wagner und der Sängerin Frau Reuß-Belce zu übertragen. Diese Nachricht ist dahin richtiggestellt worden, daß die Dresdner Sängerin nur zur Unterstützung Frau Wagners herangezogen und mit der Pflege des Wagnerschen Gesangstils betraut werden soll.

— Der Prinzregent von Bayern hat den kgl. Generalmusikdirektor Felix Mottl mit Wirksamkeit ab 1. Juli 1907 zum kgl. Hofoperndirektor mit dem Range der Beamten in Klasse II der Rangordnung der kgl. Hofbeamten (Geheimer Hofrat) ernannt. Wie den „M. N. N.“ von amtlicher Stelle hierzu mitgeteilt wird, hat diese Ernennung die Bedeutung, daß Felix Mottl in dienstlicher Unterordnung unter den kgl. Generalintendanten die gesamte selbständige verantwortliche Leitung der kgl. Hofoper in künstlerischer Beziehung übertragen ist. — Diese Nachricht ist mit Freuden zu begrüßen. Gibt sie uns doch die Hoffnung, daß, nachdem die Bahn frei, Mottl die Münchner Hofoper schönen Tagen entgegenführen wird.

— Gustav Mahler hat nunmehr mit Conried einen Vertrag abgeschlossen, der ihn für fünf Monate an die Metropolitan-Oper in New York als Kapellmeister verpflichtet. Wie aus Wien berichtet wird, werde Mahler u. a. auch „Salome“ von Richard Strauß und den „Parsifal“ in New York dirigieren. — Mit der „Salome“ wäre ja dann gleich wieder der erste „Konflikt“ glücklich da. Diese schneidige Energie ist aber an Mahler besonders zu schätzen.

— Hofkapellmeister Karl Pohlig ist aus dem Verbande des Stuttgarter Hoftheaters ausgeschieden und als Leiter des Symphonie-Orchesters in Philadelphia mit einem Gehalt von 60000 Mk. für eine Spielzeit von 6 Monaten auf 5 Jahre engagiert worden. Auch dieses Engagement zeigt von neuem die „amerikanische Gefahr“ für die deutsche Kunst, wenn ja auch in Deutschland an begabten Kapellmeistern glücklicherweise weniger Mangel herrscht als an Tenören, ersten dramatischen Sängerinnen usw. Morgan holt mit seinem Golde die Kunstschätze Europas hinüber, die Agenten unsere Sänger, Kapellmeister, Instrumentalkünstler. — Pohlig war ein natürlich-begabter Musiker und ein ausgezeichneter, routinierter Dirigent, dessen Wirken wir viel künstlerische Genüsse zu danken haben, und der es verstanden hat, unser Konzertleben wie auch die vortreffliche Kapelle auf voller Höhe der Anforderungen zu halten. Was er etwa vermissen ließ, war eine gewisse Initiative in seinen Konzerten in bezug auf die zeitgenössischen Tonsetzer. Wohl haben wir hier die jeweiligen Schlager der Saison auch gehört, aber eine führende Rolle hat Stuttgart im Konzert nach dieser Richtung hin nicht gehabt. Einerseits schien freilich das Publikum zum Teil auch ganz damit zufrieden, anderseits hätte ein Kapellmeister gegen Abneigungen einiger Kritiker direkt ankämpfen müssen, wenn er sich für die Modernen tapfer ins Zeug gelegt hätte. Ein teilweiser Umschwung ist durch Kritiker-Wechsel jedoch zu erwarten oder zum mindesten zu erhoffen. Leider ging es Pohlig in bezug auf das Theater nicht anders, als den meisten seiner Kollegen. Seine Macht war hier beschränkt und er ist für manche durchgefallene Novität kaum verantwortlich zu machen. Was er aber auch als Opernkapellmeister unter den gegebenen Verhältnissen und mit dem vorhandenen Sängermaterial leistete, verdient hohe Anerkennung, und so bedeutet sein Scheiden tatsächlich eine Lücke im Stuttgarter Musikleben, die nur durch eine erste Kraft ausgefüllt werden kann. Möge es Herrn Pohlig drüben gut ergehen, möge er mit seinem reichen Können zum Heil deutscher Kunst tatkräftig wirken, wie in der alten Heimat. — Wie offiziell mitgeteilt wird, hat Dr. Aloys Obrist in Weimar den Kapellmeisterposten interimistisch übernommen, bis eine definitive Lösung gefunden ist. Wir brauchen hier vor allem eine energische, künstlerische Persönlichkeit von anerkannten Qualitäten. Ohne den Entscheidungen der zuständigen Stelle vorgreifen zu wollen, schlagen wir als den geeignetsten Mann Sigmund v. Hausegger vor.

— Aus Karlsruhe wird den „M. N. N.“ geschrieben: Intendant Dr. Bassermann hat dem Großherzog vorgeschlagen, die Stelle des wegen Krankheit zurückgetretenen ersten Hofkapellmeisters nicht direkt zu besetzen, sondern dem bewährten zweiten Hofkapellmeister Alfred Lorentz, der aus dem Badener Kurorchester hervorgegangen ist, den ersten Hofkapellmeister in Altenburg Dr. Georg Göhler in koordinierter Stellung beizugeben. Dr. Göhler hat in Altenburg einen lebenslänglichen Vertrag zu lösen.

— Bernhard Stavenhagen hat einen Ruf nach Genf angenommen, wo er als Leiter einer Meisterklasse für Klavierspiel am dortigen Konservatorium sowie als Dirigent der Abonnementskonzerte wirken wird.

— Die Violoncellistin Elsa Ruegger will im Herbst von Brüssel nach Berlin übersiedeln, um sich dort neben ihrer Konzerttätigkeit auch dem Lehrfach zu widmen.

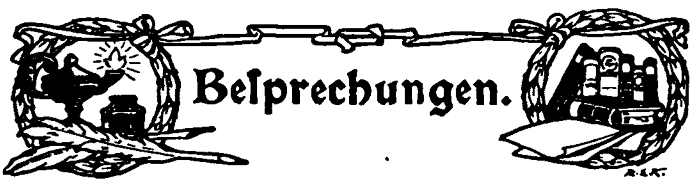
— In Dresden ist der königliche Musikdirektor a. D. Karl Witting, Ehrenmitglied des Tonkünstlervereins, im 84. Lebensjahre gestorben. Witting trat im Alter von 14 Jahren in Aachen als Violinist auf, ging 1847 nach Paris, wo er als Tenorist an der Madeleinekirche wirkte und von Hector Berlioz sehr gefördert wurde. Im Jahre 1861 kam Witting als Leiter des Hühnerfürstschen Orchesters nach Dresden und hat dort bis zu seinem Tode als Komponist, Musikschriftsteller und Lehrer eine reiche Wirksamkeit entfaltet. Die „N. M.-Ztg.“ betrauert in ihm einen geschätzten Mitarbeiter, dessen Aufsatz über Bachs Violinsonaten ganz besonderen Beifall gefunden hat.

— Man schreibt uns aus Magdeburg: Die Gesanglehrerin Frl. Elsa Hülters ist hier im Alter von 52 Jahren gestorben. Aus Krefeld stammend, erregte sie schon als Kind durch ihren Gesang Aufsehen, und dies veranlaßte dortige Kunstfreunde, sie in ihrer Ausbildung zur dramatischen Sängerin zu unterstützen. Als solche errang sie nach ihrer, bei der Marchesi abgeschlossenen gesanglichen Ausbildung bedeutende Erfolge an den Bühnen von Straßburg, Danzig, Magdeburg, Stettin und Königsberg. Ihr plötzlicher Tod wird in Magdeburg, besonders im Kreise ihrer zahlreichen Schülerinnen, aufs schmerzlichste empfunden, da sie sich mit Recht allgemeiner Sympathie erfreute.

Schluß der Redaktion am 6. Juli, Ausgabe dieser Nummer am 18. Juli, der nächsten Nummer am 1. August.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.



Neue klavierpädagogische Werke. Alfred v. Sponer, der Besitzer und Leiter der vormals Katzschschen Musikschule in Leipzig, der es verstanden hatte, in verhältnismäßig kurzer Zeit „sein Institut an die Spitze der Leipziger Privatmusikschulen zu stellen", hat vor kurzem eine ansehnliche Reihe klavierpädagogischer Werke im Verlage von J. Rieter-Biedermann (Leipzig) herausgegeben. Teils sind es Originalkompositionen des Herausgebers und anderer Tonmeister, teils Bearbeitungen sehr zweckmäßig ausgewählter Werke. Angehenden Pianisten gibt Sponer in mehreren Heften „Dreißig kleine Originalkompositionen" zu vier Händen, wobei der Prim im knappen Umfange von einer Quinte bis zur Oktav sich bewegt. Diese kleinen, charakteristisch gehaltenen Tonstücke mit ihrer ohrgefälligen, doch nicht banalen Melodik, mit ihrer natürlich geführten Harmonik, werden die jugendlichen Spieler anregen und besonders die Ausbildung des rhythmischen Gefühls fördern. In einer „Phrasierungsausgabe" bot Sponer Bearbeitungen von „Sechs Sonatinen" von C. M. v. Weber und von „Drei Sonatinen" von F. Schubert, wobei er ihre ursprüngliche Fassung für Violine und Klavier in ein Spiel am Klavier zu vier Händen einkleidete, jedenfalls willkommene Behelfe zur Erlernung sinngemäßer Phrasierung. Acht Hefte umfaßt eine „Etüden-Schule", deren Zweck „die praktische Einführung in das Klavierspiel von den Anfängen bis zur Mittelschule" bildet. In der Fülle des hier Aufgenommenen finden wir eine ganz beträchtliche Anzahl von Original-Etüden, in denen Sponer als Autor den Lehrstoff in geistvoller Weise behandelt. „Technische Studien," gegründet auf die Wiederholung gleicher Tongruppen in allen Tonarten und zumeist mit demselben Fingersatz ausgeführt, machen den Abschluß der Etüdenschule. Als „Ergänzung" derselben bietet Sponer in drei Heften eine „Sonatinen-Schule", die dreißig ausgewählte Tonstücke dieser Form enthält, darunter in jedem Hefte eine Sonatine eigener Komposition, die in ihrer progressiven Fassung neuerdings für den Tonsetzer Sponer sprechen. Auf verständnisvolle Phrasierung sehen wir auch hier besonders Rücksicht genommen. Diese sämtlichen Unterrichtswerke erscheinen vermöge der rationellen Behandlung des Lehrstoffes als ein sehr zu begrüßender Beitrag zur einschlägigen Musikliteratur.

C. M. v. Savenau.

Lied, Spiel und Tanz. Eine Auswahl klassischer und moderner Kompositionen mit biographischer Einleitung. Drei Bände (elegant gebunden) à 5 Mk. Verlag von Bosworth & Co., Leipzig und Wien. — Unter den für die Hausmusik bestimmten Sammlungen nehmen diese durch einen reichhaltigen, vielseitigen, meist gediegenen Inhalt ausgezeichneten stattlichen Bände eine hervorragende Stelle ein. Alle Geschmacksrichtungen sind berücksichtigt, ebenso die Fertigkeitsgrade der mittleren und oberen Stufe. Der Inhalt jedes Bandes zerfällt in folgende Abteilungen: 1. klassisch und ernst, 2. modern, 3. Salonmusik, 4. Operette, 5. Tänze und Märsche, 6. Lieder, 7. Klavier und Violine bezw. Violoncello. Der anspruchsvollere Klavierspieler findet die glanzvollen Namen Schumann, Schubert, Chopin, Tschaikowsky u. a. mit einigen ihrer beliebtesten Perlen vertreten. Unter den Salon- und Liederkomponisten seien Meyer-Helmund und Aletter genannt. Die Namen Joh. Strauß, Ziehrer, Translateur lassen auf den Charakter der Tänze und Märsche schließen. Einen heiteren Bestand bilden die Operettenweisen von Zeller, Heuberger u. a. Man sieht also, daß namentlich dem leichteren Genießen reichliche Nahrung geboten ist, und warum sollen in derartigen Sammlungen die lebensdurstigen Klänge nicht überwiegen dürfen? Leider ist die letzte Abteilung kurz weggekommen; der 1. Band enthält nur zwei Stücke für Klavier und Violine und die übrigen Bände je nur ein Stück für Violoncello. Der Verlag zeigt aber einen Ergänzungsband mit 40 berühmten Stücken für die genannten Instrumente an. Wie durch ihre Fülle so eignen sich die drei Teile dieses Sammelwerks auch durch ihre vornehme äußere Ausstattung für Geschenkzwecke.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 20 bringt an erster Stelle den Schluß der Violinsonate von Biber. Die beiden ersten Sätze erschienen in Nr. 17, die Violinstimme haben unsere Geiger, soweit sie sie unter Einsendung des Abonnementsausweises bestellt haben, in der Hand. — An zweiter Stelle steht ein warm empfundenes einfaches Lied von Eugen Haile, einem in Amerika lebenden, jungen deutschen Komponisten. Wir werden noch Gelegenheit haben, auf ihn zurückzukommen.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 6. Juli.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

N. Erfurt. 1. Ja, unter Spiccato versteht man eine bestimmte Strichart auf der Violine (Staccato). 2. Continuo ist der abgekürzte gebräuchliche Ausdruck für Basso continuo, d. h. ununterbrochen fortlaufender Baß. Von Continuo unterscheidet man den Ripienbaß (Ripienspieler: die Musiker, die im Orchester die chorisch vervielfältigten Instrumente spielen). Nähere Erläuterungen können wir hier nicht geben, behalten uns aber vor, solche Dinge gelegentlich in Aufsätzen zu behandeln. Wünsche und Anregungen dazu aus Leserkreisen sind uns, wie gesagt, erwünscht.

Lehrer Z., Nordböhmen. Wie schon gesagt, betont Strauß „Sálome".

W. L. Wenn Sie absoluter Anfänger in der Theorie sind, so raten wir Ihnen, zunächst die Kochsche Tonsatzlehre zu studieren und dann erst die von Louis-Thuille.

K. G., W. Die im Faksimile vervielfältigte Seite der „Salome"-Partitur soll natürlich nicht Studienzwecken dienen. Es kam in erster Linie darauf an, in etwas verkleinertem Maßstabe ein Gesamtbild der Straußischen Handschrift zu geben. Wegen der Lieder erhalten Sie bald Antwort. Gruß und Geduld! Manchmal auch auf unserer Seite!

K. W., Violinschule. Zunächst müssen Sie sich an die Verlagsanstalt von Heinrichshofen wenden. Wenn diese Ihrem Plane nicht unsympathisch gegenübersteht, ist es am besten, Sie lassen Ihre Bearbeitung gleich dort prüfen, resp. Sie bieten dem Verlag Ihre Arbeit direkt an.

A. K., Kassel. Besten Dank. Die Angelegenheit ist in voriger Nummer 19 schon erledigt und Herr Wuzèl unsern Lesern vorgestellt worden.

K. Die Grenze zwischen schaffender und reproduzierender Kunst ist nicht so streng zu ziehen. Im allgemeinen versteht man ja unter einem schaffenden Musiker den Komponisten, unter einem reproduzierenden den Sänger, Klavierspieler, Violinisten usw. Sie werden aber schon den Ausdruck vom

„nachschaffenden“ Sänger gelesen haben. Und in der Tat findet ja bei bedeutenden Künstlern ein erneutes Schaffen, „kongenial“ dem des Komponisten statt. Auch kann es vorkommen, daß ein vortrefflicher Sänger, der ein schlecht komponiertes Lied brillant vorträgt, als die höhere schöpferische Potenz zu bezeichnen ist. Ein „lediglicheś“ Reproduzieren gäbe es also nur bei mittelmäßigen oder unfähigen ausübenden Künstlern. Bücher über Aesthetik werden Ihnen nähere Aufschlüsse, wenn nötig, geben.

R. W., Leipzig. Wenn Sie eine Kritik im Briefkasten wünschen, so senden Sie die Manuskripte ein. Da Sie Abonnementsausweis Ihrem Schreiben beigelegt haben, ist weiter nichts nötig. Zur Rücksendung ist das nötige Porto hinzuzufügen.

R. M. R. Auf Anfrage aus dem Leserkreis schreiben Sie uns: Ein wirksames Mittel gegen Schweißfinger beim Geiger ist folgendes: Man benetzt die Fingerspitzen mit 3% Formaldehydlösung, Formalin, welches zu billigem Preise, 200 ccm 50 Pf., in jeder Apotheke zu haben ist. Die Flüssigkeit zieht schnell in die Haut und die Finger werden absolut trocken. Ich benutze seit annähernd 2 Jahren dies Mittel und habe es sehr gut gefunden. — Besten Dank. Auch wegen Salome. Die B-Klarinette wird häufiger im Orchester verwendet als die in A. — Wenden Sie sich direkt an die bei uns inserierenden Konservatorien und Musikschulen, Sie werden dort jede gewünschte Auskunft erhalten. Abonnementsquittung? Ja. — Sie wünschen eine „kurzgefaßte“ und dabei doch „genaue“ Kompositionslehre? Hier käme vielleicht Riemanns Katechismus der Kompositionslehre in Betracht. (3. Aufl. 2 Teile.) Doch wird er Ihnen ohne Vorkenntnisse auch nicht viel nützen. Im übrigen raten wir jedem, der wirklich etwas Tüchtiges auf diesem schwierigen Gebiete lernen will, einen Lehrer zu nehmen und fleißig zu studieren, nicht bloß so obenhin nach einem kurzgefaßten Führer einige Kenntnisse zu erhaschen. — Setzen Sie sich mit dem betreffenden Dichter in Verbindung, wenn Sie eines seiner Lieder komponieren wollen.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 6. Juli.)

O. Br—lich, B—in. Die Pikanterien Ihrer Singspielausschnitte werden auch dem Alltagsgeschmack gegenüber versagen, wenn das Ganze nur ein Ragout geschwätziger Tanzweisen darstellen soll. Die einfachen Akkordfolgen sind manchmal recht fragwürdiger Natur.

Schubert III. Sie sollen etwas tiefer in die Klangwelt hineinhorchen, wollten wir Ihnen mit jenem Wort sagen, damit Ihre Liedchen etwas mehr als nur oberflächlichen Charakter bekommen. Leider sind wir von Ihrer Fortsetzung nicht sonderlich erbaut, denn entweder hatten Sie große Eile oder sind Ihre musiktheoretischen Kenntnisse sehr mangelhaft, daß Sie wie in „Traum“ und „Abendlied“ sogenannte Leichtsinnsfehler stehen ließen.

G. E—bichler. Zwei nette, sympathische Gesänge, Ihr „Nur Du“ und „Vöglein mein Bote“. Wenn man sieht, daß ein Komponist auch denkt und fühlt, dann gesellt sich zum Lob der Dank. Verwendung haben wir leider nicht dafür.

Markwart. Ihre vermeintlichen Kühnheiten beruhen auf Unsicherheit im Satz. Die mit 2 und 7 bezifferte Stelle in I fordert selbstverständlich die Kritik heraus. Zuerst haben Sie übrigens über 2 mit h im zweiten Tenor gar keinen Sekundakkord. Das Unlogische des Uebergangs von As nach B im Marienlied scheint Ihnen selbst auch aufgefallen zu sein, da Ihnen die Stelle „kühn“ vorkommt. b in II ist gut, a dagegen gründlich verfehlt. Offenbar sind Sie aber auf dem besten W g, etwas zu erreichen.

E., A. In „Heimweh“ steckt ein sinniger Ausdruck. Die sentimentalen Wendungen des Dursatzes wären als verbraucht zu beanstanden.

G. G—feld, W. Sie verwenden mit Glück und Geschick die gewissen Märschen eigenen Krafteffekte. Die in die Unterstimme verlegten melodischen Phrasen wirken vorzüglich. Auch sonst bieten Ihre Märsche reiche Abwechslung.









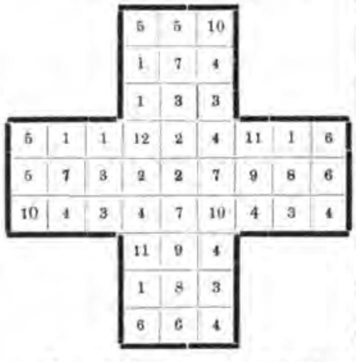




Th. K—fer, St. Die Früchte Ihres Fleißes sind recht erfreulich. Die Form wird gefälliger und der Inhalt vertiefter. Daß sich Ihr Komponieren zunächst auf das diatonische Gebiet beschränkt, wird Ihnen später reichen Gewinn bringen. Am bemerkenswertesten glänzt Ihr Talent in „Lieber Schatz, sei wieder gut mir".

Komponist. Bei Ihrer vorgeschrittenen satztechnischen Kunst ist eine Korrektur überflüssig. Auch inhaltlich nehmen Ihre Lieder einen für Sie sehr schmeichelhaften Rang ein; wenn Sie aber nicht einige Gesangskünstler zu Ihren Verbündeten zählen, die Ihre Erzeugnisse pflegen und verbreiten helfen, dann sehen Sie lieber von einer Veröffentlichung im Druck ab. Daß wir Verleger zu empfehlen nicht in der Lage sind, haben wir schon oft gesagt.

Zahlen-Kreuzrätsel.



			5	5	10			
			1	7	4			
			1	3	3			
5	1	1	12	2	4	11	1	6
5	7	3	2	2	7	9	8	6
10	4	3	4	7	10	4	3	4
			11	9	4			
			1	8	3			
			6	6	4			

Die Zahlen in obenstehendem Kreuz sollen durch Buchstaben ersetzt werden. Die Buchstaben zu Wörtern geformt, ergeben, von oben nach unten und von links nach rechts gelesen, drei je gleiche Wortbildungen: 1. ein berühmter Tonkünstler aus dem vorigen Jahrhundert, 2. zwei ebenfalls verstorbene hochberühmte Komponisten, 3. eine in der Musik häufig vorkommende Bezeichnung. M. P.

Auflösung des Quadraträtsels in Nr. 18:

senkrecht: **Mehul — Reger.**
wagerecht: **Weber — Auber.**

Richtige Lösungen sandten ein: Rich. Hugle, Offenburg. Heinrich Zirm, Niedereinsiedel. Hugo Hormess, Altdorf b. Nürnb. A. Weber, Saaralben. Fr. Schöllhammer, Sheffield. M. Hoefnagels, Düsseldorf. Alfred Degenhard, Chemnitz. A. Rudolf, Iserlohn.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Parsifal 1882—1907.

Ein Rückblick von **Erich Kloss** (Berlin).

Ueber Inhalt und Bedeutung des Weihfestspiels ist in unserm Blatte bei vielen Gelegenheiten ausgiebig gesprochen worden, zuletzt in dem knappen, aber umfassenden und eindringenden Aufsatz „Parsifal" in Nr. 2 des 27. Jahrgangs, am 19. Oktober 1905, von Professor Wolfgang Golther (Rostock). Auf diese Ausführungen mag heute verwiesen sein; dagegen sollen uns anläßlich des Tages, da „Parsifal" als Bühnenwerk 25 Jahre besteht, ein Rückblick auf die Zeit und die Umstände, worunter der „Parsifal" ins Leben trat, sowie einzelne äußere und innere Momente der Festspieljahre beschäftigen.

Die Uraufführung fand in Bayreuth am 26. Juli „für die Mitglieder des Patronatvereins" statt; ihr folgte am 29. Juli noch eine gleiche, d. h. nichtöffentliche. Die erste öffentliche Vorstellung war am 31. Juli. Der vorletzten Aufführung (27. August) wohnte der Kronprinz des Deutschen Reiches, nachmalige Kaiser Friedrich, bei. Er äußerte sich damals begeistert über das Werk: „Ich finde keine Worte für den Eindruck, den ich empfangen habe. Es übersteigt alles, was ich erwartet. Ich bin tief ergriffen von dieser Erhabenheit, und ich begreife, daß das Werk im modernen Theater nicht gegeben werden kann." Ein bemerkens- und beherzigenswerter Ausspruch!

Als selbständige Dichtung kann der Parsifal in diesem Jahre zugleich ein fünfzigjähriges Jubiläum begehen. Denn 1857, am Karfreitage, hatte Richard Wagner im Anschauen eines herrlichen Schweizer Lenzmorgens die Idee gefaßt, den Parsifal von der Tristan-Dichtung loszulösen und selbständig zu gestalten. Der Plan wuchs langsam und ward im August 1865 auf Wunsch König Ludwigs II. von Bayern in größerem Umfange ausgeführt. Vollendet war die Dichtung am 23. Februar 1877. Im Herbst desselben Jahres las sie der Meister seinen Freunden in „Wahnfried" zum ersten Male vor. Einer der Zuhörer berichtet darüber: „Andächtig lauschend saßen wir nachmittags in Wahnfried. Es war eine unvergeßliche Stunde, und sonderlich ein Moment hat sich meiner Erinnerung eingeprägt. Als der Meister bis zum dritten Akte gelangt war, gerade an der Stelle, wo der Sarg mit Titurels Leiche in den Saal getragen wird, neigte sich die Sonne zum Untergange; sie verschwand hinter den Bäumen des Hofgartens; zitternd glitten ihre letzten Strahlen über den Boden, wie grüßende Geister huschten sie herein und verklärten die Szene; um das energische Haupt des Meisters aber bildeten die Lichtwellen einen Glorienschein . . . ."

Die Komposition geschah verhältnismäßig rasch. Bis 1879 im Frühjahr war der gesamte Kompositionsentwurf vollendet. Die Erstaufführung des **Vorspiels** war bereits 1878, am Weihnachtstage, der zugleich der Geburtstag der Gattin des Meisters ist, als eine Huldigung für Frau Wagner im engeren Kreise in „Wahnfried" erfolgt. C. Fr. Glasenapp, der dabei anwesend war, erzählt darüber beredt und schön: „Wagner hatte durch die freundliche Bereitwilligkeit des Herzogs von Meiningen dessen Kapelle auf zwei Tage beurlaubt erhalten und führte nun mit dieser am frühen Morgen des 28. Dezember in der Halle des „Wahnfried" das soeben instrumentierte Vorspiel von „Parsifal" als weihevollstes Ständchen auf. Der Eindruck der zum ersten Male hier in volles Leben tretenden, hehren Klänge war ein ganz unbeschreiblicher. Die gewaltige Posaunenstelle: „Der Glaube lebt!" — diese göttliche Heilsverkündigung auf die tiefe Menschheitsklage des Leidens im Beginne — war von erschütterndster Wirkung, und der wunderbare Uebergang zum zweiten Teile, dem schmerzlichen Ringen nach Erlösung, dieser dumpfe Paukenwirbel, dem sich das dunkle Tremolo der Bässe um eine Terz tiefer anschließt, schien nach der Offenbarung der höchsten Himmelsmächte die tiefsten Gräber öffnen zu sollen". . . Es war das Wiegenfest des Parsifalvorspiels.

Nachdem Hindernisse von mancherlei Art überwunden waren, erklärte König Ludwig II. von Bayern, dem Wagner das Parsifal-Vorspiel durch die Münchner Hofkapelle vorgeführt hatte, das Protektorat über die Festspiele des Jahres 1882 übernehmen zu wollen. Zu gleicher Zeit stellte der König sein Hofopern-Orchester zur Verfügung, an dessen Spitze der Generalmusikdirektor **Hermann Levi** stand. Dieser wurde

somit der erste Parsifal-Dirigent; er löste mit unvergleichlicher Hingebung die ehrenvolle Aufgabe und schuf die musikalische Tradition für den Parsifal, wie sie noch heute in Bayreuth besteht.

Bereits im Sommer 1881 waren einige Vorproben abgehalten worden. Die Hauptproben fielen in den Sommer 1882. Man muß bedenken, daß Parsifal unter ganz andern und zwar viel erfreulicheren, künstlerischen Voraussetzungen ins Leben trat, als „Der Ring des Nibelungen" 1876. Es gab schon viel mehr tüchtige Wagner-Sänger; der Stil der neuen dramatisch-musikalischen Schöpfungen des Meisters war einigermaßen begriffen worden. Auch das Publikum bewies besseres Verständnis; hatte es doch, zumal durch die „Ring"-Aufführungen des sogenannten „wandernden Wagner-Theaters" 1881 und Anfang 1882, also kurz vor dem neuen Festspieljahre, sich in großen Massen dem Kunstwerk zugewandt. Die gesamten Vorbedingungen waren also wesentlich bessere.

So bereitete auch die Auswahl der Sänger nicht mehr so starke Schwierigkeiten, wie 1876. Ueberdies handelte es sich nur um ein Drama, nicht um vier, wie beim „Ring". Für die Rollen des „Parsifal" und der „Kundry" war je eine dreifache Besetzung vorgesehen und zwar durch Winkelmann, Jäger und Gudehus und durch die Damen Materna, Brandt, Malten. Den „Gurnemanz" sangen abwechselnd Scaria und Siehr, den Klingsor Hill und Fuchs, den Titurel Kindermann, den Amfortas Reichmann und Beck. Auch die sogenannten kleineren Rollen wurden mit überaus großer Sorgfalt besetzt. Die Chöre bestanden aus 84 männlichen und weiblichen Stimmen und 50 Knaben; das Orchester unter Levi war 105 Mann stark, wovon die Münchner Hofoper 73 gestellt hatte. Ueber den erfreulichen Gesamteindruck hat Richard Wagner sich selbst ausführlich geäußert in seinem Bericht über „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882" (Bd. X der Gesammelten Schriften und Dichtungen. I. Aufl. S. 381 u. ff.). Hier ist vor allem festgestellt, daß die Künstler bemüht waren, auch gegenseitig voneinander zu lernen. Hatte er nach den 1876er Festspielen geschrieben: „Noch sind wir erst in der Ausbildung des neuen Stils begriffen; wir haben nach jeder Seite hin Mängel zu beseitigen, und Unvollkommenheiten, wie sie einer so jungen und dabei so ungemein komplizierten Unternehmung notwendig anhaften mußten, auszugleichen, so durfte Wagner jetzt dagegen mit Freude den Zauber betonen, der alle umfangen habe, und fragen, „wie dieser Zauber festzuhalten sei." Dies konnte und sollte natürlich durch bewußte Ausbildung des neuen Stils geschehen, und danach hat man in Bayreuth stets gehandelt, auch als es dem Meister nicht mehr vergönnt war, diese edle Aufgabe selbst mit lösen zu helfen.

Die weiteren Aufführungen des „Parsifal" und damit die ständige Institution der regelmäßigen Festspiele überhaupt sollten also die ursprünglich beabsichtigte, aber noch unterbliebene Stilbildungsschule ersetzen; sie sollten das „Wissen" begründen und damit die Grundlage abgeben, aus welcher dann erst auch die älteren Werke mit richtigem Erfolge aufgenommen werden könnten. (Vergl. Bd. X S. 368.) Nachdem diese Grundlagen gewonnen und der Bayreuther Stil geschaffen war, begann man im Festspielhause mit der Einstudierung auch der älteren Werke und zwar folgten 1886 „Tristan und Isolde", 1888 „Die Meistersinger", 1892 „Tannhäuser", 1894 „Lohengrin" und 1901 „Der fliegende Holländer". Inzwischen (1896) hatte natürlich auch der „Ring des Nibelungen" eine vollständige Neu-Einstudierung erfahren.

Daß der „Parsifal" von einem Teile des Publikums und der Presse, die ihre alte Gegnerschaft gegen Wagner auch hier wieder kundgab, damals noch nicht in vollem Maße verstanden und gewürdigt werden konnte, lag in der lapidaren Größe und Erhabenheit des Werkes, das zudem mit seinem religiösen Inhalt dem Durchschnitts-Empfinden jener Zeit sehr mystisch vorkam. Ueber die „christlich-mythische Symbolik" des Werkes las man damals, daß die „Meinungen auseinandergehen würden darüber, ob die moderne Zeit Geschmack daran fände, unter Versinnbildlichung religiöser Zeichen und Formeln, idealen — um nicht zu sagen schwärmerisch-pietistischen (!) — Anschauungen sich zu ergeben." Hier liegt ja ein Fundamental-Irrtum im Verständnisse vor; denn Parsifal gibt (nach einem Wort aus berufenem Munde) lediglich „das Christentum in seiner ganzen Reinheit, abseits jeder äußerlichen Form" wieder; von Pietismus kann also gar keine Rede sein. Gerade in dem letzten Vierteljahrhundert mit seinem Durcheinanderwogen von Weltanschauungen, die sich vom krassesten Naturalismus und äußerster Negation bis zu den Auswüchsen schlimmer Pietisterei und Betbrudertums bewegten, hat Parsifal sich als ein unerschütterlicher und reiner Fels erwiesen in dem braudenden Meer dieser Strömungen. Und mancher hat wohl in der erhabenen Reinheit des Weihfestspiels seinen Gott, seinen Frieden, seinen Mut, sein Glück und seine Ideale wiedergefunden!

Ernste und weitschauende Beurteiler sahen die außerordentliche Bedeutsamkeit der letzten Schöpfung des Meisters schon damals voraus. So lautete eine Stimme: „Ein schöneres, edleres Vermächtnis als das Bühnenweihfestspiel hätte der Meister uns nicht hinterlassen können. Wäre es möglich, daß das Wort jemals in Erfüllung ginge: ‚Es soll eine Herde und ein Hirte werden!' — durch den Parsifal könnte es geschehen. Im Tempel des heiligen Gral sollten wir uns alle die Hände zur Versöhnung reichen, zu welcher Religion sich auch jeder bekennen möge. Nicht eine Oper war es, was wir sahen — ein Mysterium erlebten wir." Aehnlich sprachen sich viele damals schon berühmte Freunde der Wagnerschen Kunst aus. So betonte Albert Heintz besonders „die sittlich-religiöse Tendenz" des Parsifal, Ludwig Nohl den spezifisch „nationalen Zug". „Wagners Parsifal ist im hervorragenden Sinne unser Nationaldrama zu nennen. Ein solches soll, wie einst Aeschylos' „Perser" und Sophokles' „Oedipus"-Trilogie es getan, einem weltgeschichtlichen Volke den Zeitpunkt ins Bewußtsein rufen, in dem es in der Weltgeschichte steht, und damit die Aufgabe klar machen, die es in derselben zu lösen hat." Carl Friedrich Glasenapp, unser erster Wagner-Biograph nennt das Weihfestspiel „ein Friedenswerk": „nämlich als das Symbol der höchsten Feier eines Volkes, das in der Mitte Europas vor allem die Aufgabe hat, eine Friedensmacht zu sein, und in welchem daher alle diejenigen Regungen die sorgfältigste Stärkung und Pflege erheischen, die, allein auf geistige Eroberung ausgehend, die Keime einer fruchtbaren, wahrhaft deutschen Friedenskultur in sich tragen".

Solchen ernsthaften Urteilen gegenüber erschienen schon damals die Entgleisungen einiger Kritiker von immer noch antiwagnerischer Richtung höchst seltsam. Max Kalbeck sprach dem Meister noch 1882 „Originalität der Erfindung" ab! Hanslick und Ehlert blieben bei ihrem rückständigen Standpunkt; aber Ludwig Speidel mußte sich zu dem Bekenntnis herablassen: „Seit der ersten Aufführung des „Lohengrin" sind wir nicht mehr in der Lage gewesen, von Wagner Löbliches zu sagen. Heute zwingt uns die Sache, dem harten Wort der Verwerfung auch Anerkennung gegenüberzustellen!" —

Wie schnell hat die Zeit besser und verständiger gerichtet, als jene Kurzsichtigen. Nicht lange nach des Meisters Tode — und es gab keinen unbesetzten Platz mehr im Festspielhause! Die Jahre der Mutlosigkeit, die nach dem Scheiden Richard Wagners eintrat, 1883 und 1884, waren bald überwunden, wozu das Vertrauen und die Hoffnung der Künstler, voran Emil Scaria, viel beitrug. Von 1886 ab, wo sich die verehrungswürdige Persönlichkeit dem Werke widmete, die noch heute die Seele der Festspiele bildet, ging es aufwärts, und die Gralsglocken des Parsifal versammeln bis heutigen Tages noch eine immer stärker werdende, immer verständnisvollere Gemeinde.

Auch künstlerisch ist die 1882 geschaffene Tradition erhalten geblieben. Interessant sind einige Stimmen über die ersten Aufführungen; sie mögen in ihren Grundzügen hier wiedergegeben sein.

Fast durchweg befriedigend scheinen sich danach die Hauptdarsteller mit ihren Rollen abgefunden zu haben. Winkelmann,

der in der allerersten Aufführung den Parsifal sang, soll anfangs etwas zu heftig gewesen sein, im zweiten Akte bei der Kundry-Szene („Amfortas — die Wunde“ u. a. m.) aber großartige Wirkungen erzielt haben. Gudehus sang in der zweiten Aufführung; er hatte nicht die Wucht und Fülle der Winkelmannschen Stimme, aber er war weicher und milder. Ferdinand Jäger imponierte durch prachtvolle Erscheinung, feinste Charakteristik und vortreffliches Spiel, aber er war stimmlich nicht ganz ausreichend. Die erste Kundry, Frau Materna, hat ja eigentlich den Typus dieses dämonischen Weibes geschaffen. Viele Jahre lang blieb sie die Hauptvertreterin der Rolle, in welcher auch Therese Malten, besonders im 2. Akte, durch die berückende Macht ihrer Persönlichkeit Triumphe feierte. Marianne Brandt bot schon in der zweiten Aufführung (29. Juli 1882) eine aufs peinlichste durchgearbeitete, völlig fertige Leistung. Besonders ihre tiefen Töne, ihr dämonisches Hasten und Jagen im 1. Akte, ihre Schmerzensakzente voll Leid und Trauer im 2. Akte bei der Beschwörung durch Klingsor wirkten erschütternd. Emil Scaria enthüllte als Gurnemanz mit einer fast noch nicht dagewesenen Kraft die wunderbaren Schönheiten des Wagnerschen Gesanges. Er verband mit dem weichen, sonoren Ton so absolute Deutlichkeit der Aussprache, daß kein Wort verloren ging oder verschwamm. Er war das Ideal des dramatischen Gesanges. Diese Rolle hat auch später noch viele höchst vortreffliche Vertreter gehabt; ich erinnere an den früh verstorbenen Blauwaert, dann an Greugg und hauptsächlich an die gegenwärtigen, wirklich idealen Vertreter des alten Gralsritters, nämlich Dr. Felix v. Kraus und Paul Knüpfer. Einen gewaltigen Klingsor schuf 1882 Karl Hill, der noch als Alberich von 1876 in aller Gedächtnisse war. Auch Anton Fuchs, Plank, Fritz Friedrichs waren vorzügliche Vertreter des Zauberers. Reichmanns Amfortas ist in unvergeßlicher Erinnerung. Den siechen Gralskönig gestalteten später auch Scheidemantel und Perron, dann Schütz (Leipzig), Bertram und Berger charakteristisch. Als Kundry begrüßten wir 1888 auch Rosa Sucher, später Pauline Meilhac, Marie Brema, Milka Ternina, Ellen Gulbranson und zuletzt eine unsrer besten Darstellerinnen, die geniale Frau Leffler-Burckhardt. Der Parsifal lag lange in den Händen Ernest van Dycks, auch Heinrich Vogl hatte den reinen Toren 1886 gesungen. Später wurden Grüning, Birrenkoven, Burgstaller, Schmedes, Dr. v. Bary und zuletzt Aloys Hadwiger berufene Vertreter.

Man sieht: eine reiche und bedeutende Zahl erster Künstler und Künstlerinnen haben ihre Kräfte dauernd in dem Weihfestspiel erprobt und betätigt. Levis Nachfolger als Dirigent ist Dr. Karl Muck geworden, um den sich ein ebenfalls bedeutungsvoller Stab von Korrepetitoren und musikalischen Assistenten gruppiert. Auch hier stoßen wir auf Namen von Klang. Heinrich Porges wird als „Blumenvater“ unvergeßlich sein; ebenso wie Julius Kniese als unvergleichlicher Chormeister. 1892 trat Siegfried Wagner in diesen Kreis von Mitarbeitern ein. Hervorragende Komponisten und Virtuosen waren als Korrepetitoren im Parsifal tätig: so Engelbert Humperdinck, Wilhelm Kienzl, Richard Strauß, Max Schillings, Felix Weingartner, Eduard Risler u. a. m. Ueberaus groß ist die Zahl der Kapellmeister, die sich hier die Grundlagen aneigneten für eine systematische und echte Pflege Wagnerscher Tradition. So hat der Parsifal nach unendlich vielen Seiten hin seine befruchtende Wirkung ausgeübt.

Bayreuth feiert keine lauten Jubiläen. So bleibt auch in diesem Jubiläumsjahr einer der größten künstlerischen Schöpfungen, welche uns ein Genie in erhabenster Abgeklärtheit am Ende seines fruchtbaren Lebens gab, das Festspielhaus geschlossen. Aber im nächsten Sommer wird der Gralsruf wieder von den Höhen erschallen, und Tausende werden ihm folgen, um „Parsifal“ zu geleiten auf dem Wege, den er antritt in das zweite Vierteljahrhundert seines Lebens zum Ruhme deutscher Meisterkunst und zur stets erneuten Weihe des hehren Hauses, für das er einzig bestimmt ist!



Uebungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke.

Von Dr. G. Münzer.

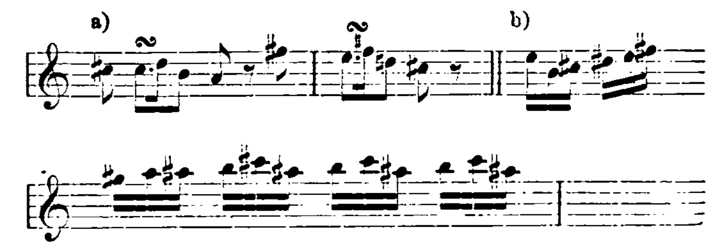
(Fortsetzung.)

8. Rondo.

Der Kontrast diente in der dreiteiligen Form dazu, einen musikalischen Gedanken stärker herauszuarbeiten. Wie wir nun in der bildenden Kunst nicht nur den Gegensatz von Vordergrund und Hintergrund kennen, sondern viele Kontrastwirkungen wie Licht, Schatten, Verschiedenheit der Farben, Formen usw., die bald einzeln, bald kombiniert zur Anwendung gelangen, so kann auch ein musikalischer Gedanke verschiedene Kontraste haben. Ein Beispiel! Der melancholische Hauptsatz in Mozarts a moll-Rondo, mit seinen weichen chromatischen Halbtonschritten (a) erhält zunächst einen energischen Gegensatz in ziemlich heftiger, kontrapunktischer Bewegung (b) von fast dramatischer Kraft. Noch mehr als im Hauptsatz kommt dabei das chromatische Element zum Vorschein. Es leitet auch am Ende des Seitensatzes in den Anfang mit seiner süßen schmerzlichen Melodie zurück.



Es wird jedoch nur die erste Periode der Melodie — mit kleinen Varianten — wiederholt. Statt der Fortsetzung der Melodie tritt unerwartet ein neuer Seitensatz in Dur ein. Der Uebergang erfolgt unvermittelt, wie wir das beim „Maggiore“ in den A dur-Variationen (siehe die Aufsätze in Nr. 2 und 4 dieses Jahrgangs) auch gesehen hatten:



Alles wird nun sonnig hell (a). Wie trillernde Lerchen steigen die Triolenketten empor (b). Ein brillantes Tonspiel

entwickelt sich, das in einem glänzenden E dur-Schluß kulminiert. Aber es ist dem Dur kein Sieg beschieden. Wenn Mozart der „Heitere“ einmal Grillen fängt, so lassen sie ihn nicht so bald los. Hier kriecht die Melancholie des Anfangsgesanges wieder herbei:



Reizvoll ist es zu betrachten, wie Mozart die Melodie nun variiert, verziert, sie dadurch freundlicher gestaltet, wie jemand, der sich etwas ausreden, etwas ursprünglich Unangenehmes zum Guten auslegen möchte. Da gibt es Trillerchen, Staccati, Doppelschläge, das soll ablenken, aber es geht doch nicht. Der Meister hat's nun einmal mit der Melancholie. Zum Unglück fällt ihm gegen das Ende noch etwas Schreckliches ein (a):



und nun ist es aus. Es folgt eine bitterböse Coda, die das Hauptthema mit heftigen Sechzehnteln begleitet. Es gerät sogar in den Baß (b). Auch die Sechzehnteltriolen des Maggiore ziehen ein Mollgewand an, und mit einem Wehlaut schließt das Ganze (c). Das Rondo nimmt unter den Klavierwerken Mozarts eine Sonderstellung ein durch seine so eigentümliche Chromatik und seinen Stimmungsgehalt. Freilich die Grazie seiner Kunst ist unverkennbar, auch wenn sie trauert. Schematisieren wir das Stück, so finden wir folgende Form: Hauptsatz, Seitensatz 1, Hauptsatz, Seitensatz 2, Hauptsatz, Coda. — Der Hauptgedanke tritt dabei außer im Hauptsatz noch besonders im zweiten Seitensatz und in der Coda auf; also im ganzen fünfmal. Diese Formung des Stoffes ist sehr schön, doch ist sie nicht die einzige mögliche des Rondos, das in mancherlei Varianten auftritt, wir werden noch welche kennen lernen.

Zum Verständnis der Form können wir einen Vergleich auch aus der Dichtkunst nehmen: die Refraindichtung. Die Aehnlichkeit tritt im alten Rondo noch mehr hervor. In seiner Enchanteresse bringt Fr. Couperin — der berühmte Kammervirtuos Louis XIV. — dieses »Rondeau«:



Darauf folgt ein Couplet, ein Zwischensatz:



diesem wieder das Rondo u. s. f.*

Der Eindruck eines Rondos aber wird von dem eines Stückes in dreiteiliger Form immer verschieden sein. Der häufigere Wechsel der Sätze bedingt einen beabsichtigten höheren Grad von Unruhe, im Gegensatz zu der in sich festgefügten Dreiteiligkeit. Eignet dieser die Betonung der Stimmung des Hauptsatzes, so liegt im Rondo ein Reiz im Stimmungswechsel, und sofern dieser nicht bedeutend ist, im Wechsel der Sätze selbst, aus deren buntem Muster der Hauptsatz wie die Grundfarbe eines kunstvollen Teppichs allenthalben hervorlugt.

(Fortsetzung folgt.)

Dem Gedenken eines guten Bekannten.

Zum 50. Todestage von **Karl Czerny.**

Der Name Karl Czerny ist jedem, der das Klavierspiel systematisch betreibt, längst bekannt und vertraut, und bis auf unsere Zeit existiert kaum ein instruktiveres Stübenwerk, als das aus der Feder dieses Meisters entstammte, jenes hochverdienten Veteranen der Musik, der — bis ins hohe Alter hinein frischen und lebendigen Geistes —, gestärkt und gehoben durch eifriges, unermüdliches Studium der Klassiker, seinem Prinzip treu geblieben ist: in der Fertigkeit nur das Mittel zum Zweck zu sehen; der mit bewundernswerter Aus-

* In den Beispielen fehlen die zahlreichen Verzierungen, auf die es hier nicht ankommt.

dauer diese Fertigkeit angestrebt hat, um desto würdiger den Inhalt des Kunstwerks zur Geltung bringen zu können, wie an sich selbst, so noch mehr an anderen. Denn obgleich, oder vielleicht gerade weil Czerny eine durchgreifende musikalische Bildung genossen hat, gibt er sich mit einem geradezu rührenden Lehrenthusiasmus der Jugend hin, um ihr die Vorhallen des Tempels der Kunst zu öffnen.

Karl Czerny war ein Wiener. Am 21. Februar 1791 erblickte er in der Reichshaupt- und Residenzstadt der österreichisch-ungarischen Monarchie das Licht der Welt. Sein Vater Wenzel Czerny entstammte dem musikalischen böhmischen Volke und war seit 1785 in Wien als Klavierlehrer ansässig. In der Absicht, seinen Sohn Karl zu einem tüchtigen Tonsetzer heranzubilden, opferte der Vater seinen ganzen Verdienst und überwachte mit peinlicher Sorgfalt des hoffnungsvollen, fleißigen Knaben praktische wie theoretische Bildung. Die praktische bestand im Spielen der vorzüglichsten Meister älterer und neuerer Zeit, so eines Clementi, Mozart, Haydn, Bach, Beethoven, während die theoretische aus den Schriften Kirnbergers, eines Schülers von Bach, des Kontrapunktisten Albrechtsberger und anderen geschöpft wurde. — Da die Eltern arm waren, mußte der junge Czerny gar bald selbst verdienen und war mit 16 Jahren schon ein sehr begehrter Klavierlehrer in Wien, der um 1818 — wie er selbst in seinem Testamente schreibt — in den vornehmsten Häusern unterrichtete und überdies von vielen Musikverlegern im In- und Auslande mit Kompositionsaufträgen überhäuft wurde. Auf diese Weise konnte er sich jährlich 2—3 Metalliques anschaffen (österreichische Staatspapiere, die in Metall verzinst und eingelöst wurden). Es ist wohl das beste Zeugnis für seine Tüchtigkeit als Klavierlehrer, daß Frau von Belleville-Oury, Liszt, Döhler, Thalberg u. a. seine Schüler waren. Bei einer so angestrengten pädagogischen Tätigkeit blieben ihm freilich nur wenig Freistunden, und diese benutzte Czerny dann noch zu seinen Kompositionsversuchen. Er war schon 28 Jahre alt, da erschienen seine beiden Erstlinge der Komposition bei A. Steiner: Concertante, Variationen für Klavier und Violine in D dur und ein vierhändiges Rondo brillant in F dur.


Karl Czerny.

Da seine Tonstücke ansprachen — Zeitberichte heben eine „bei brillanter Färbung recht gewissenhafte Sicherheit und Beherrschung der Form" wie einen instruktiven Zweck rühmend hervor —, arbeitete er mit einem Fleiße, der fast einzig dasteht in der Geschichte der Tonkünstler, weiter und errang sich bei seiner reichen Produktivität im Entwerfen und Schnellarbeiten bald eine bewundernswürdige Fertigkeit, der es allein möglich war, eine solche Masse von Werken — 849 opera (darunter nicht wenig umfangreiche) in 38 Jahren — ins Leben zu rufen; und das bei einem von Natur aus etwas schwächlichen Körperbau, der durch anhaltend sitzende Lebensweise um so weniger gedeihen konnte.

Unter seinen Werken strengerer Schreibart und seinen Konzertkompositionen mit und ohne Orchester nehmen seine didaktischen Werke bei weitem den Vorrang ein. Hierin liegt seine Hauptbedeutung; hierin hat er nicht seinesgleichen in der ganzen Musikgeschichte. Alles, was er für den Unterricht der lieben Jugend schrieb, ist voll Sinn und Verstand. Ueberall zeigt sich seine praktische Einsicht, offenbart sich eine tüchtige Methode, tiefe, gründliche Kenntnis aller Schwierigkeiten, die sich einer vollkommenen Ausbildung der Technik entgegenstellen, eine treue Hingebung für die Sache der Jugend. Eine wahrhaft unzerstörbare Liebenswürdigkeit für letztere leuchtet auch aus jeder Zeile seiner Briefe „Ueber das Pianofortespiel" usw., mit denen Czerny auch auf literarisches Gebiet übertrat. Daß er sich auf dem neuen Felde ebenfalls eine achtenswerte Stellung zu verschaffen wußte, dafür bieten sein „Umriß der ganzen Musikgeschichte" und seine voluminöse Bearbeitung des Reichaschen Harmoniewerkes genügend Gewähr.

Durch seinen unermüdlichen Fleiß als Lehrer, Komponist und Musikschriftsteller erwarb sich Czerny ein Vermögen von 100000 Gulden. Er schreibt selbst darüber in seinem Testament: „Bis 1852 besaß ich in Metalliques 80000 Gulden. Da ich früher für Unterricht und Komposition sehr häufig in Dukaten honoriert wurde, welche ich nie wieder ausgab, so besaß ich vor 1848 über 1000 Dukaten. In dem unsicheren Jahre 1848/49 kaufte ich für alle Banknoten, die ich damals besaß, noch gegen 2000 Stück Dukaten, so daß ich bis jetzt beiläufig 3000 Dukaten in Gold besitze."

Wie Czerny als Klavierlehrer und Tonsetzer Vorzügliches leistete, stand er auch als Virtuos an hervorragender Stelle. Zeitberichte dokumentieren hierüber: „Sein Vortrag war ungemein feurig; dabei höchst rein und deutlich bei einer auf den Kulminationspunkt potenzierten Bravour; der Anschlag musterhaft, das ganze Spiel voll Leben, geistreich und ausdrucksvoll, haarscharf nuanciert und tändelnd, fast eine Summe ungeheurer Schwierigkeiten mit überraschender Leichtigkeit besiegend." Man stellte den also Beurteilten den eminentesten Spielern seiner Zeit an die Spitze.

Durch den Druck der Verhältnisse wurde Czerny genötigt, mehr und mehr den Virtuosen gegen den Stundenlehrer in den Hintergrund treten zu lassen. Kein Geringerer als Beethoven selbst nahm daran den innigsten Anteil und schrieb an Czerny:

„Mein lieber Czerny!

Ich erfahre in diesem Augenblicke, daß Sie in einer Lage sind, die ich wirklich nie vermutet habe. Möchten Sie mir doch Vertrauen schenken und mir anzeigen, worin vielleicht manches für Sie besser werden kann (ohne alle gemeine Protektionssucht von meiner Seite).

Sobald ich wieder Atem holen kann, muß ich Sie sprechen.

Seien Sie versichert, daß ich Sie schätze und Ihnen dieses jeden Augenblick bereit bin, durch die Tat zu beweisen.

Mit wahrer Achtung Ihr Freund

Beethoven."

Dieser Brief datiert vom Jahre 1818 — Czerny war damals 27 Jahre alt —, nachdem Czerny eine Einladung Beethovens, in einem seiner letzten Konzerte im großen Redoutensaale das Es dur-Konzert zu spielen, mit der — leider, leider — wahrheitsgemäßen Bemerkung zurückgewiesen hatte, daß er, einzig und allein auf den Erwerb durch Klavierstunden angewiesen, viele Jahre hindurch mehr als 12 Stunden täglich gebe, und daher sein Klavierspiel so sehr beiseite setzen müßte, daß er nicht wagen könnte, binnen wenigen Tagen (wie Beethoven verlangte) das Konzert würdig vorzutragen.

Sicher liegt auch darin der Grund, daß Czerny sich allen öffentlichen Kunstproduktionen entzog. Vom Jahre 1831 nur liegt ein Musikbericht aus Wien vor, wonach ein aus den Virtuosen Bocklet, Czerny, Döhler und Fischhof bestehendes Quartett im Redoutensaale ein von Karl Czerny komponiertes Tonstück für 4 Pianoforte mit Orchesterbegleitung aufführte. Tatsache ist, daß er Wien nur selten verlassen hat, einmal, um in Paris

mit Hummel um den Preis des besten Klavierkonzertes zu konkurrieren, allerdings mit negativem Erfolge.

Das künstlerische Porträt Czernys wird durch die Betrachtung des Menschen Czerny nur noch wertvoller: höchst achtungswert, liebenswürdig im Umgange, freundlich und teilnehmend, bescheiden und anspruchslos, gefällig, besonders gegen junge Künstler, sehr ruhig und besonnen, mit seiner schönen Künstler- und Menschennatur ein noch recht allseitiges Wissen verbindend — das sind so seine hervorstechendsten, von seinen Zeitgenossen gerühmten Eigenschaften.

Hierher gehört auch jener Passus in seinem Testamente, wonach er als Erben seines Vermögens nach Abzug der besonderen Legate folgende vier Anstalten zu vier gleichen Teilen einsetzt: „1. Ein Vierteil erhält die Gesellschaft der Musikfreunde.

2. Ein Vierteil erhält der Verein zur Unterstützung dürftiger Künstler in Wien.

Von den Zinsen dieses Erbteiles sollen zunächst der Gesanglehrer Herr Johann Mozatti die Hälfte und der Tonkünstler Herr Karl Maria von Bocklet (der einzige, der von dem vorerwähnten Künstlerquartett Bocklet—Czerny—Döhler—Fischhof 1857 noch am Leben war) die andere Hälfte lebenslänglich genießen.

Die beiden anderen Vierteile sind dem Blindeninstitute und den Instituten der barmherzigen Brüder und Schwestern zugeteilt."

Auf diese Bedeutung Karl Czernys als Lehrer, Künstler und Mensch gründen wir die Berechtigung eines In memoriam zur 50. Wiederkehr seines Todestages: Am 15. Juli 1857 — im Alter von 66 Jahren — hat nach längerem, schwerem Leiden dieser unerschöpflich produktive Gewährsmann der musikalischen Jugend das Zeitliche gesegnet.

Doch nicht nur für diese ist er der gute Bekannte und nutzbringende Freund: Altmeister Liszt äußerte sich gegen einen seiner letzten Schüler — einen verdienstvollen Thüringer Tonkünstler, der zurzeit in Weimar lebt — in ebenso origineller wie bezeichnender Weise: wie die Vorsuppe zur Mahlzeit, so gehöre der „Czerny" zum Klavierspiel. — Und eine Französin, die Liszts Schülerin zu werden wünschte und bei ihm Probe spielte, unterbrach der Weimaraner Musikheros plötzlich mit der Frage: „Kennen Sie Karl Czerny?" Die Französin, in der Meinung, es handle sich um eine Person der Umgebung, antwortete betreten, daß ihr der Herr noch nicht vorgestellt worden sei. Liszt schwieg. — Doch war das Schweigen des Meisters beredt genug, als schönste Ehrung für seinen hochverdienten Lehrer Czerny gelten zu können.

Franz Walden.

Der schweizerische Tonkünstlerverein und sein VIII. Jahresfest.

Luzern, 2. und 3. Juni 1907.

Im Januar 1900 versandte eine Kommission, bestehend aus den Herren Dr. E. Munzinger (Bern), Dr. Hans Huber (Basel), Dr. Friedr. Hegar (Zürich), W. Rehberg (Genf) und Ed. Combe (damals in Genf) ein Zirkular folgenden Inhalts: „Aufgefordert durch einige Herren aus Genf versammelten sich in Bern zur Zeit des eidgenössischen Sängerfestes eine Anzahl schweizerischer Musiker zu einem Meinungsaustausche über die Frage, ob es nicht zeitgemäß wäre, einen Verein schweizerischer Tonkünstler zu gründen, der außer der Pflege freundschaftlicher Beziehungen untereinander den Zweck hätte, bei den alljährlich einmal stattfindenden Versammlungen schweizerischen Komponisten Gelegenheit zu geben, das einheimische Publikum mit ihren Werken bekannt zu machen. Die bei der Besprechung in Bern anwesenden Herren wählten eine Kommission und erteilten ihr den Auftrag, die damals geäußerten Ideen näher zu prüfen und den sich für die Sache interessierenden Personen bestimmte Vorschläge zu unterbreiten. Nachdem sich die Kommission in zwei Sitzungen mit der Angelegenheit beschäftigt hat, schlägt sie Ihnen vor, zur definitiven Bildung eines „Vereins schweizerischer Tonkünstler" zu schreiten."

Dieser Aufruf verhallte nicht ungehört, im Gegenteil, er fand in den Tonkünstlerkreisen eine begeisterte Aufnahme, um so mehr als das Zirkular im weiteren anregte, direkt auf ein praktisches Ziel hinzusteuern und noch im selben Jahre in Zürich ein Musikfest abzuhalten, bei dem mit eventueller Ausnahme der von den Solisten vorzutragenden Stücke nur Werke schweizerischer Komponisten oder ausländischer Künstler, die seit längerer Zeit in der Schweiz bleibenden Aufenthalt genommen haben, zur Aufführung gelangen sollten.

Der Verein selbst und das geplante I. Jahresfest kamen zustande und in Verbindung mit dem letzteren fand auch die I. Generalversammlung am 30. Juni 1900 in Zürich statt; die Ziele des Vereins sollten außer in der Pflege der Kollegialität, in der Wahrung der gemeinsamen Interessen der schweizerischen Musiker und Veranstaltung periodisch wiederkehrender Musikfeste bestehen in: Veröffentlichung bisher ungedruckter Werke schweizerischer Autoren, lebender und verstorbener, bezw. finanzielle Unterstützung bedürftiger Autoren zum Zwecke der Veröffentlichung ihrer Werke; Verleihung von Stipendien an mittellose begabte Musikstudierende und Gründung einer Bibliothek, die möglichst alle Publikationen schweizerischer Autoren enthalten soll. Zur Durchführung dieser Zwecke wurde beschlossen, den Bund um eine jährliche Subvention anzugehen, was noch im gleichen Jahre auch mit Erfolg geschah.

So hatte sich eigentlich ohne alle Schwierigkeiten der schweizerische Tonkünstlerverein gebildet und damit wurde aufs neue der Beweis erbracht, daß für das Entstehen und Gedeihen von Vereinigungen und Gesellschaften mit musikalischen Zielen die Schweiz ein besonders günstiger Boden ist; das Bestreben der Gleichgesinnten, sich zusammenzutun, um gemeinsam einem Ziele zuzusteuern, kam von jeher in dem kleinen Alpenlande unverkennbar zum Ausdruck. Ich erinnere daran, daß schon im 17. Jahrhundert in einer Reihe von Schweizerstädten die sogenannten Collegia musica entstanden, Dilettantenvereinigungen, die sich die Pflege der Gesangs- und Instrumentalmusik angelegen sein ließen. So konnte beispielsweise in der kleinen Stadt Winterthur das dortige Musikkollegium vor drei Jahren die Feier seines 275jährigen Bestehens feiern. Aus den Collegia musica bildeten sich Ende des 18. und anfangs des 19. Jahrhunderts in den größeren Städten die Musikgesellschaften mit regelmäßigen sogenannten Subskriptionskonzerten und in Luzern, dem diesjährigen Tagungsorte des schweizerischen Tonkünstlervereins, ward eigentlich eine Art schweizerischer Tonkünstlerverein schon vor genau 99 Jahren ins Leben gerufen, indem die dortige Musikgesellschaft für die Tage des 27. und 28. Juni 1808 die Musikfreunde der ganzen Schweiz zu einem gemeinsamen Konzert und zur Gründung eines Zentralvereins einlud. Dieser Verein entstand denn auch in der „helvetischen Musikgesellschaft", die Gerber in seinem Lexikon von 1813 einen „in Europa einzigartigen Bund von Musikliebhabern" nennt. Bis in die 60er Jahre des letzten Jahrhunderts hielt die helvetische Musikgesellschaft ihre regelmäßigen Zusammenkünfte bald in dieser bald in jener Stadt der deutschen und französischen Schweiz ab; sie hatte also ähnliche Ziele wie der heutige schweizerische Tonkünstlerverein mit dem wesentlichen Unterschied allerdings, daß man sich hinsichtlich der zur Aufführung gelangenden Werke nicht nur an Originalkompositionen aus den Reihen der Mitglieder halten konnte, sondern meist nach den Werken der Klassiker griff. Einzelne der führenden Geister der damaligen helvetischen Musikgesellschaft waren freilich auch kompositorisch tätig und sogar in einer Bedeutung, die sie über Helvetiens Grenzen hinaus bekannt machte, so Hans Georg Nägeli (1773—1836), P. Alberic Zwyssig (1808—1854), Wilh. Baumgartner (1820—1867), Xaver Schnyder von Wartensee (1786—1868), von letzterem, dem bekannten Mitbegründer des Frankfurter Liederkranzes und Präsidenten des ersten deutschen Bundessängerfestes in Frankfurt im Jahre 1838, wurde beispielsweise beim Feste in Schaffhausen 1811 ein Vokalquartett „Das Grab ist tief und still" aufgeführt, das gewaltiges Aufsehen erregte und u. a. auch von Carl Maria v. Weber, der dem Feste beiwohnte, sehr anerkennend beurteilt wurde.

Wenn auch ohne jeden direkten Zusammenhang des „schweizerischen Tonkünstlervereins" mit der früheren „helvetischen Musikgesellschaft" kann diese doch als ein Vorläufer von jener betrachtet werden. Die Mitgliederzusammensetzung ist freilich eine andere. Der alten Gesellschaft gehörten in der Hauptsache Musikfreunde aus gut situierten bürgerlichen Kreisen an, dem Tonkünstlerverein dagegen — wenigstens als ordentliche stimmberechtigte Mitglieder — nur wirkliche Musiker, die entweder geborene Schweizer oder falls Ausländer seit längerer Zeit in der Schweiz ansässig sein müssen. Diese bisher streng eingehaltenen Bedingungen gaben vor Konstituierung des Vereins zu der Befürchtung Anlaß, daß sich der Verein auf die Dauer nicht lebensfähig erweisen oder gar wegen ungenügender Beteiligung überhaupt nicht zustande kommen würde. Die Befürchtung war grundlos. Schon dem ersten Aufrufe folgten 65 schweizerische Tonkünstler und heute, im 8. Jahre des Bestehens, zählt der Verein an ordentlichen Mitgliedern mehr als die doppelte Zahl, worunter der größte Teil sich schöpferisch betätigt und anläßlich der bisherigen acht Feste mit eigenen Werken zu Worte gekommen ist. Einige besonders verdienstvolle Mitglieder entriß dem jungen Verein bereits Schnitter Tod: so gleich im ersten Vereinsjahre den Luzerner Musikdirektor Gustav Arnold, den das Vertrauen seiner Kollegen in der 1. Generalversammlung zum Präsidenten des Vereins gemacht hatte, den Organisten H. Leuenberger in Rheinfelden, den Basler Edgar Munzinger, der längere Zeit als Lehrer, später als Eigentümer des Eichelbergerschen Konservatoriums in Berlin tätig war, den Direktor des Genfer Konservatoriums C. H. Richter, den Schaffhauser Musikdirektor Karl Flitner u. a.

Von den schweizerischen Tonkünstlern, die seit der Gründung des Vereins ununterbrochen zu dessen Stützen gehören, ist in erster Linie der als musterhafter Chor- und Orchesterleiter wie als phantasie- und geistreicher Komponist gleich bedeutende geniale Dr. Friedrich Hegar (Zürich) zu nennen, neben ihm der Direktor der Basler Musikschule und wohl fruchtbarste und vielseitigste der Schweizer Komponisten Dr. Hans Huber, der jedem der bisherigen Feste eine oder mehrere Programmnummern beisteuerte (1906: die romantische Symphonie in F dur „Der Geiger von Gmünd"). Als weitere Namen, die wir schon in den Programmen des 1. Festes finden und die bei den späteren Tagungen des öfteren wiederkehren, sind zu erwähnen: E. Jaques-Dalcroze (Genf), Joseph Lauber, der Genfer Theaterkapellmeister, Georg Häser, Lehrer am Basler Konservatorium, Gustav Doret in Paris, ein geborener Waadtländer, Dr. Karl Munzinger, der verdiente Berner Musikdirektor, Ed. Combe in Lausanne, dessen Initiative die Gründung des schweizerischen Tonkünstlervereins nicht zum geringsten Teil zu danken ist, der Genfer Organist Otto Barblan (mit Orgelkompositionen), Rudolf Ganz, der bekannte Pianist, Alexander Dénéreaz in Lausanne, Fritz Niggli in Zürich, Pierre Maurice, ein in München lebender geborener Waadtländer, und der Basler Kapellmeister Hermann Suter.

Neben der bereits oben erwähnten Befürchtung, daß der schweizerische Tonkünstlerverein sich für die Dauer nicht als lebensfähig erweisen würde, wurden in den ersten Jahren immer noch Stimmen laut, die die heimische Produktion nicht für ausgiebig genug erachteten, um dauernd qualitativ und quantitativ genügenden Stoff für die Konzertprogramme der jährlichen Feste zu bieten. Auch diese Befürchtungen wurden zunichte angesichts der Tatsache, daß mit jedem Jahre bei der Prüfungskommission für die zur Aufführung empfohlenen Novitäten weit mehr Manuskripte einliefen, als akzeptiert werden konnten, und demzufolge stets ein ziemlich strenges Gericht gehalten werden mußte.

Zu den vorgenannten Komponisten, die zu den Gründungsmitgliedern des schweizerischen Tonkünstlervereins gehörten, gesellten sich schon im nächsten Jahr weitere Tonkünstler, die sich als bedeutende schöpferische Kräfte erwiesen wie Volkmar Andreae — heute Hegars Nachfolger in der Direktion der Züricher Symphoniekonzerte —, der 1901 eine Symphonie in F, 1902 eine Sonate für Violine und Klavier, 1904 die auch im Auslande vielfach aufgeführte symphonische Phantasie op. 7 „Schwermut—Entrückung—Vision" und 1905 ein Streichquartett in B dur brachte, Ernst Bloch in Genf (1901, 1903 und 1906 mit symphonischen Dichtungen), Jacques Ehrhart in Mülhausen (1901: Walzer für Piano, Flöte, Oboe und Klarinette; 1902: Zwei Motetten für gemischten Chor; 1904: Rondels für Sopran und Klavier; 1906: Deux Noëls für Frauenchor mit Orchester), der Luzerner Musikdirektor Peter Faßbänder (1902: eine Sonate für Klavier; 1904: Quartett in A dur für zwei Violinen, Bratsche und Violoncello; 1906: Symphonie in F dur), Friedrich Klose, der aus Thun stammende, für Herbst an die Münchner Hochschule für Musik berufene Kompositionslehrer des Konservatoriums in Basel (1901: Motette für Orgel, Chor und Orchester; 1902: Liederkompositionen; 1904: Messe (d moll) für Soloquartett, Gemischten Chor, Orgel und Orchester) und Woldemar Pahnke in Genf (1901: Sonate für Violine und Klavier; 1903: Violinkonzert; 1904: Fantaisie pastorale für Orchester; 1905: ein Streichquartett; 1906: Violinsonate in D dur). Im Laufe der späteren Jahre traten mit mehr oder weniger Glück weitere Mitglieder kompositorisch auf den Plan, wie Henri Marteau aus Genf (mit Kammermusikwerken), der freilich als Tonsetzer niemals annähernd die Bedeutung erreichen konnte, die ihn als Geiger auszeichnet; Dr. Walter Courvoisier in Basel, ein Schüler des kürzlich verstorbenen Thuille, mit Liederkompositionen und großen Orchesterwerken, Emil Lauber in Neuchâtel mit Liederkompositionen, Ernst Isler in Zürich mit einstimmigen Liedern für Tenor mit Orchester, Casimir Meister in Solothurn mit Chorkompositionen, Gottfr. Staub in Basel mit Klavier- und Liederkompositionen, Paul Benner in Neuchâtel erst im vorigen Jahre mit einer sehr bedeutenden Komposition für Sopransolo, Chor und Orchester; der Berner Münsterorganist Prof. Karl Heß mit einer Sonate für Orgel und einem Gemischten Chor; Musikdirektor Karl Vogler in Baden mit einstimmigen Liedern und einem Werke für Gemischten Chor und Orchester „Das letzte Lied"; Albert Meyer in St. Gallen mit einem Gesangsquartett mit Klavierbegleitung und einem Konzert für Pianoforte und Orchester; Herm. v. Glenk mit einer Humoreske für Piano und Orchester, und noch etwa zwei Dutzend andere, die alle einzeln zu nennen zu weit führen würde.

Nur einiger der schweizerischen Tonkünstler sei noch Erwähnung getan, die wohl dem Verein angehören, sich aber noch wenig oder gar nicht an seinen Jahresfesten hören ließen. Wir denken hierbei in erster Linie an Dr. Karl Attenhofer, den Schöpfer so vieler herrlicher Chorwerke a cappella, wie mit Klavier- und Orchesterbegleitung, an den St. Galler Musikdirektor und erfolgreichen Komponisten Rich. Wiesner und, um auch einen der Jungen zu nennen, Hans Jelmoli (Zürich), der schon durch Schöpfungen der verschiedensten Richtungen seine kompositorischen Fähigkeiten bewiesen hat. Auch Lothar Kempter, der verdiente und auch als Komponist sehr fleißige Züricher Theaterkapellmeister erschien nur ein einziges Mal — beim ersten Fest in Zürich — mit einem eigenen Werke: „Lethe" für Tenor und Streichinstrumente.

* * *

Am diesjährigen VIII. Schweizerischen Tonkünstlerfest, das am 2. und 3. Juni in Luzern stattfand, kamen wieder einige Homines novi zu Worte. Zunächst: K. H. David (Basel) mit einer Konzertphantasie für Violine und Orchester, die sich durch temperamentvolle Erfindung und rhythmische Feinheiten auszeichnet, aber in der Instrumentation noch große Mängel aufweist und in der Behandlung des Soloinstruments nicht ganz einwandfrei ist. Hans Kötscher (Basel) mit einem Konzert für Violoncello und Orchester, das als eine schöne Talentprobe gelten darf. Besonders hervorzuheben sind in diesem Werke die klangvolle Bearbeitung der freilich nicht immer ganz originellen Themen und die geschmack- und maßvolle Instrumentation des Ganzen. E. Berthoud (Basel), ein Schüler Henri Marteaus, steuerte ebenfalls zum erstenmal etwas bei, und zwar eine in Form und Ausdruck einwandfreie Romanze für Violine und Orchester. Joseph Berr (Zürich) hatte schönen Erfolg mit einem ansprechenden Frauenchor „Er ist's", dessen musikalisch sehr tüchtige, aber schwierige Klavierbegleitung er selbst ausführte. Ein Duett für Sopran und Alt „Meeresstille" von H. Wetzel (Basel) repräsentiert sich als fleißige Arbeit ohne persönliche Note, dagegen ist der erst 18jährige E. Frey aus Baden (Aargau) einer, dessen Namen man sich merken muß. Der in Paris ausgebildete jugendliche Künstler brachte „Variationen für Klavier über ein hebräisches Thema" und zeigte darin sowohl als Komponist wie als Pianist eine geradezu staunenswerte künstlerische Reife. A. Beuve (Neuchâtel) konnte mit seiner Sonate in d moll für Klavier nicht von absolutem kompositorischen Talent überzeugen. Ein solches muß man dagegen in hohem Maße dem letzten, aber neben Frey jedenfalls bedeutendsten der diesjährigen „Neulinge" zugestehen, dem ebenfalls noch jugendlichen Zürcher Gustav Niedermann, der in seinen „Zwei Gorki-Bildern" glänzend bewies, daß er mit den Ausdrucksmitteln des Orchesters etwas zu sagen weiß. Er trifft das nur durch wenige helle Lichter unterbrochene dunkle Kolorit für seine Bilder, zu denen er sich durch das „Nachtasyl" und andere Dichtungen des russischen Geisteshelden angeregt fühlte, meisterlich sowohl in harmonischer wie rhythmischer Beziehung.

Von den neuen Schöpfungen der schon in früheren Festprogrammen vertretenen schweizerischen Tonkünstler verdienen vier Werke besonders hervorgehoben zu werden: „Der Isländfischer", musikalische Stimmungsbilder für Orchester von P. Maurice, „Eine deutsche Messe" für Chor und Orchester von Peter Faßbänder, das „Klarinettenquartett" (a moll) von Henri Marteau und eine Doppelfuge für Orgel von Friedr. Klose. Im ersten Werke sind schöne melodische Einfälle in vier kurzen Sätzen durch geschickte Orchestersprache wiedergegeben und die in P. Lotis gleichnamigem Roman vorherrschende lyrische Stimmung bringt der Komponist talentvoll zum Ausdruck.

Faßbänders „Deutsche Messe" ist wohl das interessanteste Werk des ganzen diesjährigen Festes, schon durch seine äußere Anlage. Der Autor hält sich textlich nicht an die deutsche Uebersetzung der üblichen lateinischen Meßsätze, sondern setzt an deren Stelle Gedichte von deutschen Dichtern und zwar für das Kyrie: „Zum neuen Jahr" von E. Mörike, für das Gloria: „Gesang der Erzengel" von J. W. Goethe, für das Credo: „Die Worte des Glaubens" von Fr. Schiller, für das Sanctus: „Gott und Welt" von J. W. Goethe und für das Agnus Dei: „Friede auf Erden" von C. F. Meyer. Die Idee ist entschieden originell, ob aber glücklich, das möchte ich dahingestellt sein lassen; gerade unter den Begriff „Deutsche Messe" lassen sich meines Erachtens diese Dichtungen doch schwer zusammenfassen. Musikalisch zeugt das Werk von hohem Ernst und unbedingt bedeutendem Können. Durch ein glänzendes Orchesterkolorit, welches empfunden, nicht gekünstelt ist, erreicht Faßbänder eine anhaltende Spannung, nicht selten sogar tiefe Ergriffenheit beim Hörer. Mit Geschick und in richtiger Teilung hat er die Aufgaben dem Orchester- und Chorsatz zugewiesen. Nannte ich Faßbänders Messe die interessanteste, so möchte ich Kloses Doppelfuge für Orgel die bedeutendste der gebotenen Novitäten nennen. Großzügig in der Anlage und einwandfrei in harmonischer und kontrapunktischer Beziehung repräsentiert sich diese Doppelfuge als ein Werk, das einen überwältigenden Eindruck hinterlassen muß. Es zeugt von Kloses erstaunlicher Beherrschung der kompliziertesten polyphonen Formen. Eine ungeahnte Steigerung von wuchtiger Größe erzielt der Tonsetzer am Schlusse des Werkes, wenn er das choralartige zweite Fugenthema bei vollem Orgelwerk durch 4 Trompeten und 4 Posaunen verstärkt ertönen läßt. Das dem jüngst verstorbenen Kammervirtuosen R. Mühlfeld gewidmete a moll-Quintett op. 13 für Klarinette, zwei Geigen, Bratsche und Cello von Henri Marteau ist ein stilvolles und gedankenreiches Kunstwerk von träumerischem Grundwesen, aber nicht ohne feine humoristische Züge. Jedenfalls ist es das Beste, was Marteau bisher als Komponist bot.

Mit Liedern am Klavier waren Paul Benner (Neuchâtel), E. Reymond (Genf) und Emil Lauber (Neuchâtel) vertreten, von denen der letztere mit seinen „Chansons rustiques", natürlich empfundenen Gesängen mit charakteristischer Klavierbegleitung, den besten Wurf getan hat. Sein Bruder Jos. Lauber hat seinen „Vesta-Liedern" eine originelle Begleitung (Streichquartett und Harfe) beigegeben, die teilweise zwar ganz reizvoll klingt, deren Wirkung aber doch wohl hinter den vom Autor gehegten Erwartungen zurückblieb.

An weiteren zur Aufführung gelangten Novitäten seien nur noch kurz erwähnt eine Arie aus der Oper „Gudrun" und eine an J. S. Bach gemahnende Solo-Violinsonate von P. Faßbänder, eine Phantasie für Orgel und ein gemischter Chor von Otto Barblan,

Schweizerische Tonkünstler der Gegenwart.



Friedrich Klose. — Henri Marteau. — Emile Lauber. — Karl Heinr. David.

Emil Frey. — Joseph Lauber. — Ernst Bloch. — Eugène Reymond.

Gustav Niedermann. — Dr. Walter Courvoisier. — Ernst Isler. — Otto Barblan.

Paul Benner. — Hans Kötscher. — Pierre Maurice. — Jacques Ehrhart.

Schweizerische Tonkünstler der Gegenwart.


Edouard Combe.


Peter Faßbänder.


Gustave Doret.


Joseph Lauber.


Dr. Karl Attenhofer.


Dr. Friedrich Hegar.


Lothar Kempter.


Hermann Suter.


Emile Jaques-Dalcroze.


Volkmar Andreae.


Dr. Hans Huber.


Dr. Karl Munzinger.

eine schlicht empfundene Motette für Tenor-Solo, vier Frauenstimmen, gemischten Chor und Orgel von Paul Fehrmann (St. Gallen), zwei gut klingende Streichquartettsätze von Karl Heß, eine formgewandte Romanze für Violine und Orchester von J. Ehrhart und endlich ein älteres Opus von Friedr. Hegar, Walzer für Violine und Klavier, welche — wie auch die Ehrhartsche Romanze — von Henri Marteau mit hinreißendem Temperament und bekannter Technik gespielt, stürmisch applaudiert wurden.

Solistisch waren neben Marteau, der sich auch der Romanze seines Schülers Berthoud und der I. Violine seines Quintetts angenommen hatte, nur schweizerische Künstler, Mitglieder des S. T.-V., tätig und zwar in Instrumentalwerken: Fritz Hirt (Konzertphantasie von David), Willy Treichler (Violoncello-Konzert von Kötscher), R. Pollak (Soloviolinsonate von Faßbänder), Nicolai (Orgelphantasie von Barblan), A. Hamm (Doppelfuge von Klose) und in Vokalwerken: Frau Klein-Achermann (Sopran-Arie von Faßbänder), Frau Fetscherin-Siegrist und Fräulein E. Sommerhalder (Duett von Wetzel), Fräulein Johanna Dick, Frau N. Faliero-Dalcroze, Frau Debogis-Bohy und Fräulein M. Philippi (in den Liedern von Benner, Rehmond, E. Lauber und Jos. Lauber), Herr E. Sandreuter (Motette von Fehrmann). Vor dem dritten der drei Festkonzerte, das in der bekannten Hofkirche stattfand, spielte Stiftsorganist F. J. Breitenbach zur Vorführung des berühmten Orgelwerkes dieser Kirche drei Stücke: Choral III von C. Frank, Adagietto von O. Barblan und Rhapsodie sur un cantique breton von C. Saint-Saëns. **E. Trapp.**

Vom Liederfest des Schwäbischen Sängerbundes in Gmünd.*

Am 23. und 24. Juni hat, wie schon kurz berichtet, in Gmünd das diesjährige Liederfest des Schwäbischen Sängerbundes stattgefunden. Derartige Festlichkeiten vollziehen sich unter mancherlei offenbar unvermeidlichen äußeren Begleiterscheinungen als da sind: Fahnen, Festjungfrauen, Festzug, Festessen, Festreden, Trinksprüche und Konsumierung einer beträchtlichen Menge des edlen Gersten- und Rebensaftes. Den Gipfelpunkt des Ganzen bildet natürlich der Preis- und Wettgesang, an dem sich diesmal 18 Vereine im „niederen", 30 Vereine im „höheren Volksgesang" und 11 Vereine im „Kunstgesang" beteiligten. Es gibt künstlerisch denkende Leute auch in der Laienwelt, denen alles, was mit dem Männerchorwesen zusammenhängt, Mißbehagen verursacht. Der Männerchor erscheint ihnen als beschränktes Genre von wenig künstlerischer Ausdrucksfähigkeit. Sie denken hierbei an ewig wiederkehrende Wendungen und Klangfarben, an das in gewissen Zügen den feineren Geschmack wenig sympathisch berührende, sportsmäßige Gepräge seiner musikalischen Veranstaltungen. Ich gestehe, daß ich, trotzdem ich mir nicht deren Mängel verhehle, nicht zu diesen Verächtern gehöre, und daß mir, trotz einer nach meiner Ueberzeugung heute bestehenden Ueberschätzung des Männerchorwesens und vor allem dieser äußerlichen, oft so naiv anmutenden Sängerfeste, stets der Kern der Sache wichtig ist: Das Volk der Kunst näher zu bringen!

Da strömen sie herbei, die Mannen, aus allen Gegenden ihres Landes zum unblutigen Wettstreit. Schon monatelang haben sie mit lobenswerter Ausdauer ihren Preischor „studiert" und gedrillt; krampfhaft bemühten sich Sänger und Dirigent, ihn immer tadelloser, mit neuen Finessen versehen zu gestalten. Die erste Frage war: Was singen wir? In der Regel fragt sich der musikalische Leiter des Ganzen nicht: Welche Komposition würde mir zusagen, sondern: Welche liegt meinen Sängern am besten, mit welcher wurden bisher wohl die meisten Erfolge erzielt? Daher kommt es auch, daß man auf den Sängerfesten so oft denselben Schlagern, sogar mehrmals vertreten, begegnet. Auch auf diesem Liederfest war es nicht anders. Daß der Frühling und seine Schönheiten auch hier besungen werden, liegt in der Natur der Sache; nur sollte das nicht in einer so süßlichen, überschwenglichen, den gesunden, gebildeten Geschmack verletzenden Weise geschehen, wie es mehrmals auch in Gmünd wieder vorgekommen ist. Es ist in der Regel dieselbe Mache, dieselbe Manier, derselbe seichte Gefühlsinhalt, derselbe berühmte Liedertafelstil; von Originalität, Kraft, Tiefe der Empfindung ist wenig oder nichts zu finden. Es sollte endlich einmal von Seite der Preisrichter gegen derartige Stilgattungen energisch Front gemacht werden und von vornherein bei solcher Wahl kein Preis zuerkannt werden. Wie soll das Volk gebildet und gefördert werden, wenn ihm durch Verabreichung zweifelhafter Kost der Geschmack von vornherein verdorben wird? Es gibt natürlich auch hier verschiedene Abstufungen. Sind Kompositionen wie „Frühlingszeit" von Köllner (zweimal vertreten) und „Waldesträume" von Sippel aber wirklich so wertvoll und originell, daß mit ihnen Preise errungen werden, wie sie zuerkannt worden sind? Ein Neßler vollends, der mit seiner „Volksmusik" zum „Trompeter" dem seichten Geschmack seines Publikums so bereitwillig entgegenkam, und ein solch gehaltvolles Gedicht wie das Klebersche „Abschied hat der Tag genommen" so ausdruckslos vertonte, sollte in unseren Tagen endgültig von einem Wettgesangsprogramm verbannt sein. Auch die Art, wie Attenhofer, der doch so manches Ansprechende schrieb, ein solch einfaches Gedichtchen wie das Hausmannsche „St. Florian" in einzelne Teile zerrissen behandelte, wollte mir nicht zusagen. Von den übrigen Nummern im Volksgesang will ich schweigen. Komponisten, deren Namen sonst einen guten Klang haben, zeigten sich hier nicht immer auf gewünschter Höhe. Wann werden unsere Männerchordirigenten dahin kommen, unbekümmert um Namen und äußeren Erfolg mit sicherem Blick Gehaltvolles von Wertlosem zu unterscheiden und entgegen dem Druck, der oftmals von den Sängern aus auf den Dirigenten ausgeübt wird, nur Gediegenes zum Vortrag zu wählen? Schade, daß von den wertvollen Kompositionen Chöre wie das stilistisch feine Waelrantsche Madrigal, die „Sturmbeschwörung" von Dürrner und das Breusche „Frühling am Rhein" so wenig genügende Wiedergabe fanden. Wie mancher Schatz alter Musik wäre nicht auch bei solchen Anlässen an die Oeffentlichkeit zu bringen, wenn nur erst bei unseren Männerchordirigenten sich die Erkenntnis allgemein Bahn gebrochen hätte, daß äußerer sinnlicher Klangreiz noch lange nicht „Gehalt" bedeutet.

Was nun den sogenannten Kunstgesang betrifft, so vermochten eigentlich nur das temperamentvolle, keck hingeworfene Hegarsche „In den Alpen" und das tief empfundene „Hoch empor" von Curti wirklich zu fesseln. Wenn auch dem letzteren noch mehr innerlicher Ausdruck im Vortrag zu wünschen gewesen wäre — beide Wahlen wenigstens zeugten von Geschmack und Stilgefühl. Die dreimal vorgetragene „Gotentreue" von H. Wagner vermochte mich nur stellenweise zu interessieren. Das Ganze ist wenig stilvoll, zeigt, welche Grenzen dem Männerchor gezogen sind, und wirkt auf die Dauer trotz gewisser effektvoller Stellen wie ein Heldenstück mit Holzschwertgeklapper, Blechschildergerassel, Statistenschlachtgeschrei und sonstigem Theaterlärm. Den Beschluß des dem Preisgesang gewidmeten Tages machte das außer Wettbewerb vom Stuttgarter „Liederkranz" unter Professor Förstlers Leitung vorgetragene Hegarsche Chorwerk „Das Herz von Douglas". Leider hatte die Aufführung unter den ungünstigen akustischen Verhältnissen und der wenig vorteilhaften zentralen Aufstellung zu leiden. Auch die Solisten, Herr Reusch und Herr Bolz, sowie das Orchester hatten mit dieser Ungunst der Raumverhältnisse zu kämpfen. Was die Komposition selbst anbetrifft, so war bei einem derartigen Schöpfer wie Hegar eine Beherrschung der Mittel von vornherein zu erwarten; und wenn es ihm auch nicht gelungen ist, das Interesse durchgehend wachzuhalten, wenn gewisse ödere Strecken auch von ihm nicht vermieden werden konnten, so rührt das wohl zum Teil eben von der Beschränkung her, die dem Männerchorgesang von Natur aus auferlegt ist.

Der zweite Tag des Sängerfestes brachte die Hauptaufführung. Die bedeutendsten Chorkompositionen waren hier „Die Allmacht" von Schubert-Liszt (Sopransolo Frau Emma Tester), „Das Schwedengrab" von Plüddemann-Pembaur, „Im Winter" von Kremser und „Landerkennung" von Grieg (Baritonsolo Herr Reusch). Als weitere solistische Darbietung trug Herr Reusch Wolframs ersten Gesang aus dem „Tannhäuser" vor; er schien infolge körperlicher Indisposition leider nicht auf der Höhe zu sein. Frau Testers „Gesang der Rezia" aus „Oberon" hätte unter günstigeren Verhältnissen wohl noch mehr Wirkung erzielt. Was die Leitung der Massenchöre anbelangt, so hätte vielleicht manches energischer angefaßt und dadurch noch zu besserer Geltung gebracht werden können. Immerhin sei Herrn Professor Förstler für seine Mühewaltung Anerkennung gezollt.

Was den Gesamteindruck der zwei Tage anbetrifft, so war er wenig verschieden gegenüber allen anderen derartigen Veranstaltungen. Ich glaube gern, daß unter den bestehenden Verhältnissen auf unseren Männerchorveranstaltungen reine künstlerische Genüsse schwer zu erzielen sind. Stundenweise immer denselben typischen Klangcharakter mitanzuhören, ermüdet schließlich jeden, der nicht gerade ein eingefleischter Männerchörler ist. Wann wird endlich der viel ausdrucksfähigere gemischte Chor wieder mehr emporkommen und die Stellung im musikalischen Volksleben einnehmen, die der Männerchor in zu hohem Maße und zu einseitig für sich in Anspruch nimmt? **Ein Praktiker.**



* Anm. d. Red. Dieser Artikel wird, wenn seine Ausführungen vielleicht auch manchem aus der Seele gesprochen sind, bei unseren Männerchören nicht in allen seinen Teilen auf Zustimmung rechnen können. Die Frage des Männerchor-Wesens ist jedoch wichtig genug, um mal gründlich zur Diskussion gestellt zu werden. Wir sind gern bereit, Aeußerungen von berufener Seite zu diesem Thema in die Spalten der „N. M.-Ztg." aufzunehmen.

Unsere Künstler.

Komponistinnen: Alice Danziger.*

Er ist ein Komponist“, das will heute nicht viel heißen, aber „Eine Komponistin“ — das klingt schon anders. Denn Komponisten sind heutzutage zahllos wie der Sand am Meer. Wenn aber eine Vertreterin des schönen Geschlechts uns etwas zu sagen hat in „tönend bewegten Formen“, da horcht man noch auf. Und sie hat uns etwas zu sagen, Fräulein Danziger: was sie komponiert ist durch und durch musikalisch, mit einer naiven Urwüchsigkeit weiß sie sich auszusprechen. Was sie phantasierend auf die Klaviatur ihres Steinway niederschreibt, ohne Grübeln und Besinnen, mit ihrer sicheren Hand, das sitzt. Es scheint, als ob sie fast ohne Studium, unbeeinflußt durch irgend eine Schule, zur Komponistin geworden wäre: fast instinktiv harmonisiert und moduliert sie und versteht es, ihren musikalischen Einfällen die abgerundete Form, den plastischen Ausdruck zu geben. Ihr Klavierspiel ist von so eigenartigem Reiz und so ganz individuellem Gepräge, daß man, um ihre Kompositionen voll zu würdigen, sie von ihr selber vorgetragen hören muß. Wer Alice Danziger spielen hört und sieht — denn auch die Mimik ihres Spiels ist dabei kein unwesentlicher Faktor —, der bekommt den Eindruck, daß sie in ihren musikalischen Darbietungen ganz sich selber, ihr eigenstes Wesen gibt, in welchem mit weiblicher Grazie eine seltene Energie sich paart. Ihr Talent ist durchaus nicht spezifisch frauenhaft: mit dem Zart-Weiblichen verbindet sie in ihren Klavierstücken gerne das Männlich-Kraftvolle, mit kokett zierlicher Anmut das Derb-Wuchtige. Diese meist unvermittelten Kontraste, dieser häufige Wechsel von ff und piano dolce, bei vielfachem, oft plötzlichem Wechsel des Tempos, dieses Schillernde, Proteusartige tritt fast in allen musikalischen Produkten Fräulein Danzigers zutage.

Gehen wir näher auf diese Kompositionen ein, so ist es das Gebiet der eleganten Salonmusik, auf dem sie sich in weiser Beschränkung bewegt. Jene Tanzformen, die Chopin für den Salon ausgebildet und veredelt hat, der Walzer, die Mazurka, ausnahmsweise auch ältere Tanzformen, wie die Bourrée, sind ihre Domäne. Ihre genußfrohe Natur, ihr lebhaftes überschäumendes Temperament fühlt sich so heimisch gerade auf diesem Boden. Sie badet sich am liebsten in Wohllaut, ihr ausgeprägter Sinn für Klangschönheit kann sich nicht befreunden mit jener in Dissonanzen schwelgenden modernen Musik. Es gibt ja mancherlei Gaben und Geister: der eine komponiert aus höheren Sphären heraus für eine kleine auserwählte Gemeinde von Kennern, der andere hat die Gabe, mit seinen leicht eingehenden Weisen die Vielen zu ergötzen. Alice Danzigers Musik darf man ohne Bedenken zu der besseren Gattung von Unterhaltungsmusik zählen, und es war ein glücklicher Gedanke, das eine und andere ihrer Klavierstücke, so z. B. den „Carin-Walzer“ und die „Mazurka fantastica“, durch eine Bearbeitung fürs Orchester auch für weitere Kreise zugänglich zu machen. Sie wirken in der glänzenden Instrumentation für großes Orchester von Kapellmeister Müller-Berghaus noch viel zündender als auf dem Klavier (die genannten Stücke sind auch für Militärorchester von W. Abert instrumentiert, aufgeführt von den Kapellen Stork und Sonntag) und sind in diesem Gewand, weil sie so melodisch, sinnlich reizvoll und mit ihren strammen Tanzrhythmen oft geradezu elektrisierend sind, ganz dazu geschaffen, einem größeren Publikum willkommenen Ohrenschmaus zu bereiten. Manche der Kompositionen von Fräulein Danziger wären freilich zu fein für solche Zwecke und eignen sich bloß für den Salon. Dazu möchte ich besonders die „Rêverie“ rechnen, auch „Irmelin Rose“, das duftige, etwas kapriziöse kleine Charakterstück. Am feinsten und edelsten empfunden ist zweifellos unter den Klavierwerken die Rêverie: es liegt Poesie in diesem zarten, liebreizenden Tonstück. (Bezeichnend für die Eigenart der Komponistin ist es freilich, daß auch hier das wuchtige f und ff nicht fehlt!) Im Gegensatz hierzu atmet die an Händel gemahnende Bourrée einen frischfrohen, lebensmutigen Geist; es steckt viel Energie darin, während die graziösen Triller und Verzierungen im Mittelsatz ganz Rokoko sind. Sehr gut liegt unserer Komponistin die Mazurkaform. In der Charlotten-Mazurka (der Königin von Württemberg gewidmet) wollte sie, wie sie sagt, die „temperamentvolle Südländerin“ schildern, „die voll mächtiger Glut (Satz 2 und 3) ihre Siegessehnsucht im Tanz und in Tönen erstrahlen läßt, aber im zarten Trio wieder die Klänge ihrer wahren verträumten Seele belauscht und den schönen beseligenden Frieden findet.“ In der noch gelungeneren (Paul Heyse gewidmeten) Mazurka fantastica Annina tritt die eigenartige Mischung von weiblicher Weichheit und männlicher Energie besonders zutage. Es liegt — fast möchte man sagen — oft etwas von dämonischem Reiz in dieser Musik. Alles in allem: Alice Danziger vermag auf ihrem Gebiet, in dem ihrer künstlerischen Individualität entsprechenden Genre recht Wirkungsvolles zu schaffen, eine Musik, die ursprünglichen Zauber, Schwung und Rasse besitzt. Angeregt durch des geistvollen R. W. Emersons Schriften versucht sie, ihr musikalisches Produzieren bisweilen in Beziehung zu philosophischen Ideen zu bringen. Ein heißer Drang nach einer vollen starken Lebensäußerung erfüllt sie. Und so darf man hoffen, daß, wenn sie in ihrem schaffensfrohen Streben und ernstem Fortschrittsdrang nicht ermüdet, wir noch manches Schöne und Erfreuliche in Tönen von ihr werden vernehmen dürfen.



Alice Danziger.
Phot. Hermann Wibensohler, Stuttgart.

Um schließlich noch die Lebensumstände der Komponistin kurz zu berühren, so stammt sie aus Rochester im Staat Indiana (Nordamerika), wo ihr Vater Arzt und Gelehrter war. Da beide Eltern musikalisch waren, so fehlte es dem Kinde nicht an Anregung und schon mit 10 Jahren kam Alice nach Cincinnati, wo sie ein Stipendium zum Studium im College of music erhielt. Ihre Lehrer im Klavierspiel waren Armin Dörner, ein Schüler D. Pruckners, und Cäcilie Gaul, eine Lisztschülerin, in der Theorie Professor Otto Singer, der ihr das Stipendium gegeben hatte. Seit mehreren Jahren wohnt sie in Stuttgart. Ihre Reisen durch die Schweiz, Italien und Oesterreich, die ihr stets neue Anregung zum musikalischen Produzieren gaben, haben sie zugleich mit manchen bedeutenden Persönlichkeiten zusammengeführt, so u. a. mit G. Sgambati, der die ihm vorgetragenen Klavierstücke der Komponistin als „poétiques manifestations artistiques“ bezeichnete, und mit dem Dichter Paul Heyse, der, wie sie erzählte, ihren Vorträgen mit lebhaftem Interesse gelauscht habe. Besonders erfreut wurde sie durch das Autogramm, das ihr der gefeierte Dichter mit einem Rosenstrauß aus seinem Garten übergab:

„O heilig Wunder! Uralt ist die Welt
Und dennoch steht am Anfang aller Dinge
Das Herz, in das ein Strahl der Schönheit fällt.“

Stuttgart. **Dr. Alfred Schüz.**

* Anm. der Red. Mehrfach geäußerten Anregungen und Wünschen aus unserem Leserkreise folgend, werden wir unter der bekannten Rubrik „Unsere Künstler“ auch biographische Skizzen von Komponistinnen veröffentlichen und beginnen heute mit einer in Stuttgart lebenden: Fräulein Alice Danziger. Gleichzeitig mit dem textlichen Teile sollen in der Musikbeilage Kompositionen veröffentlicht werden, so daß unsere Leser in der Lage sind, sich von der Begabung, dem Können und dem Streben unserer Tonsetzerinnen auch auf diese Art ein Bild zu machen.

Neue Wagner-Literatur.

Eine neue Biographie Wagners! Vielleicht wird man fragen, ob eine solche notwendig war, just da das Erscheinen des letzten Bandes des großen Glasenapp-Werkes noch bevorsteht. Auch haben wir ja Chamberlains warmblütiges Buch, ganz abgesehen von den verschiedenen kleineren Biographien des Bayreuther Meisters. Es ist also für die verschiedensten Bedürfnisse gesorgt.

Und doch: ein biographisches Werk über Richard Wagner von rein wissenschaftlichem und speziell literarisch-geschichtlichem Charakter lag eigentlich noch nicht vor. Wenigstens nicht in der Art und Ge-

samtanlage wie das von **Max Koch**. Dieser ernste und fleißige deutsche Gelehrte, der zu Breslau als Professor der deutschen Literaturgeschichte wirkt, hat bereits in seinen vielen sonstigen Schriften bewiesen, welchen Platz er Wagner in der Geschichte des deutschen Schrifttums anweist. Es ist im Interesse einer verständnisvollen Auffassung der Bedeutung einer machtvollen, alle Kunstgebiete umfassenden Persönlichkeit, wie es Richard Wagner war, mit Freude zu begrüßen, daß es gerade ein Mann von so weitblickendem Geiste wie Max Koch ist, der es unternimmt, uns eine rein „wissenschaftliche" Biographie des Meisters zu geben.

Max Kochs Biographie, d. h. deren erster Band, ist als Band 55 u. 56 in der bekannten Biographien-Sammlung „Geisteshelden" (Verlag von Ernst Hofmann & Co. in Berlin) erschienen. Darin fehlte noch Wagner, und diese Lücke ist jetzt ausgefüllt. Hieraus allein schon erklärt sich die Berechtigung, ja die Notwendigkeit der neuen Biographie. In der Gesamtanlage sind drei Bände vorgesehen. Der erste, jetzt eben erschienene, umfaßt 349 Seiten und reicht bis zu der Rienzi-Epoche. Band 2 wird die Zeit Dresden, Zürich, Neu-Weimar, Band 3 München, Triebschen, Bayreuth darstellen.

Mit außerordentlicher Knappheit behandelt der Verfasser den gewaltigen Stoff. Dabei mit tiefer Eindringlichkeit. Mir scheint, die Sprache Kochs ist noch prägnanter geworden, als bei seiner großen deutschen Literaturgeschichte.

Auf das Charakteristische und Neue des Werkes ist bereits hingewiesen. Es ist das wissenschaftliche, das literarische Moment, welches für die Ausarbeitung maßgebend ist. Hierin berührt sich der Biograph mit seinem Helden, von dem er sehr richtig sagt (S. 66): „Wagner beginnt nicht, wie so viele Musiker, wie auch die dramatisch veranlagten Opern-Komponisten Mozart und Weber, mit musikalischen Versuchen, sondern durchaus mit literarischem Schaffen." In demselben Sinne fixiert Max Koch in seiner ausgezeichneten Vorrede unter der Ueberschrift „Biographische Grundlinien" seinen Standpunkt, der bei der Abfassung des Werkes maßgebend war: „Wohl ist Wagner ohne das Element der Musik, sein Lebenselement, nicht zu denken. Aber seiner geschichtlichen Stellung und Aufgabe werden wir doch erst dann völlig gerecht, wenn wir den Musiker Wagner als eine der größten Erscheinungen innerhalb der Geschichte der deutschen Dichtung, des deutschen und europäischen Dramas zu erfassen suchen ..." Aus solchen Gesichtspunkten heraus hat Max Koch seine Aufgabe gestaltet, und er hat in diesem ersten Bande mit großem Geschick versucht, alle die verschiedenartigen Einflüsse recht klar und deutlich zusammenzufassen, die für den jugendlichen, sich entwickelnden und zu seinem großen Lebenswerk heranreifenden Wagner von Bedeutung waren.

Natürlich fußt Koch bei seinen Untersuchungen vorzugsweise auf C. Fr. Glasenapps grundlegendem Werke, das ja für die engere Wagner-Forschung stets von maßgebender Bedeutung bleiben wird. Der Forscher gibt aber ein knapperes Bild in kleinerem Rahmen, das jedoch durchaus getreu und zuverlässig ist. Dadurch erhält sowohl der junge wißbegierige Akademiker, wie der für Wagners Werden und Werk sich interessierende Laie Gelegenheit, in all diese Wesenstiefen zu schauen.

Die einzelnen Perioden, wie Heimat und Familie, Kindheit, Schul- und Universitätszeit, erste Kompositionen, die Wanderjahre mit ihren hauptsächlichsten Etappen, wie Magdeburg, Königsberg, Riga bis hin zu der Pariser Zeit — sind durchweg unter Berücksichtigung der allerneuesten Literatur und bedeutungsvoller Momente in ihrer Gestaltung lebendig und anziehend geschildert. Ganz neu sind dabei einige ausführliche Mitteilungen von dem Inhalte des ersten Trauerspiels aus der Feder des etwa 14jährigen Knaben. Bisher war meines Wissens nicht einmal der Titel, „Leubald", bekannt. In seiner autobiographischen Skizze berührt Wagner die Geschichte dieses Stückes nur kurz. Max Koch hat aber Gelegenheit gehabt, das eigentümliche, nur für einen kleinen Kreis bestimmte Werk der Engländerin Miß Burrel einzusehen. So gibt er uns auch mehrere charakteristische Proben aus dem krausen Stück, in dem so schrecklich viel gemordet wird, daß der Verfasser nach seinem eigenen Bericht genötigt war, am Ende die Toten wieder als Geister erscheinen zu lassen, weil ihm die Personen ausgegangen waren. Das Stück selbst ist eine eigentümliche Mischung von Einflüssen Shakespeares in Verbindung mit der übertriebenen, stark sensationellen Ritter-Romantik jener Zeit, in der bizarre Dichtungen, wie z. B. Grabbes „Herzog Theodor von Gothland", eben erschienen waren, und die wildesten Phantasien in den jugendlichen Köpfen spukten. Als eine Probe mögen hier die Verse stehen, mit denen der 14jährige Dichter seinen Helden Leubald, der offenbar ein echter Uebermensch sein soll, charakterisiert:

„Sieh, dort kommt Leubald, feuerglühnden Blicks,
Bei Gott, so sah ich niemals ihn; vom Leu'n
Scheint er die Augen sich gelieh'n zu haben;
Der Wange Glut versengt ihm fast den Bart, (!)
Die Sünde, meint man, stampf' er mit den Füßen!
Des Teufels Gottesfurcht wähnte ich eher
Als dies jemals erleben noch zu können."

Sicher ist, daß der junge Wagner für sein Alter sehr viel gelesen hat: die allerersten literarischen Einflüsse weist Koch an vielen Beispielen nach. Bemerkenswert ist auch die Verehrung der Antike, deren Urheber der gelehrte Onkel Adolf Wagner war, der sich u. a. stark begeisterte nicht nur für die echte Klassizität einer Goetheschen Iphigenie, sondern auch für die gutgemeinten, aber doch mißlungenen antikisierenden Dramen eines Johann August Apel, wie z. B. dessen „Aetolier", „Polyidos" u. a. m. Richard Wagner aber erkannte, ebenso wie früher Schiller, gar bald, daß mit dem Pseudoklassizismus nichts anzufangen sei, daß hingegen das Drama auf deutscher Grundlage sich unter dem reinigenden und erziehenden Hauche der Antike selbständig entwickeln müsse.

Der Entwicklung Wagners zum Dramatiker folgt Max Koch mit besonderer Schärfe in der Betrachtung. Freilich setzt er dabei als selbstverständliches Moment voraus, daß Wagner ohne die besondere musikalische Begabung undenkbar sei. Natürlich; denn der musikalische Grundton seines Wesens klingt überall in seinen philosophisch-kritischen Betrachtungen nicht minder als in seiner Poesie hindurch und hervor. Koch kommt dann zu dem Schlusse: „Wagner ist der größte deutsche Dramatiker neben Schiller und beherrscht trotz alles Widerstandes als Künstler die ganze zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, über deren gesamte Kunstleistung er in fast einsamer Höhe emporragt. Aber er ist nicht bloß eine der gewaltigsten Erscheinungen in der Kunstgeschichte aller Zeiten, sondern von ihm gilt auch, was Goethe von Carlyle rühmt: ‚Er ist eine moralische Macht von großer Bedeutung. Es ist in ihm viel Zukunft vorhanden, und es ist gar nicht abzusehen, welche Wirkungen noch von ihm und seinen Werken ausgehen werden.'"

Man darf gespannt auf das Erscheinen der ferneren Bände dieser so einsichtsvoll abwägenden und ökonomisch gut berechneten und angelegten Biographie sein. Gerade die Behandlung der Schweizer, Münchner und Bayreuther Epoche unter den eben angeführten Gesichtspunkten muß hohes Interesse erregen bei Fachleuten und Laien.

Vergessen sei zum Schlusse nicht die Erwähnung, daß Professor Max Koch hier zum ersten Male den Versuch der Anlage einer echten und rechten Wagner-Bibliographie unternommen hat. Am Ende des ersten Bandes finden wir auf Seite 353—392 eine nach bekannten und bewährten wissenschaftlichen Grundsätzen getroffene umfassende Uebersicht über die gesamte Wagner-Literatur einschließlich der wichtigsten in Zeitschriften verstreuten Einzelaufsätze. Diesen Versuch wollen wir dem geschätzten Autor ganz besonders danken, da diese Uebersicht für jeden Leser, ja selbst für jeden nur Wißbegierigen und auch für die Quellenkunde von höchst dankenswertem Nutzen ist. Der vom Verlag reich ausgestattete, in Papier und Druck gleich vorteilhaft sich darbietende Band wird für jeden wissenschaftlichen und musikalischen „Meister" und „Gesellen", wie für die Laien- und auch für die Frauenwelt ein höchst schätzbarer Führer durch das erste Leben unsres großen Meisters sein: neben wissenschaftlichem Ernst und edler Ruhe hat warme und verständnisvolle Neigung für seinen Helden dem Autor die Feder geführt. **Erich Kloss.**

* * *

Nunmehr ist auch der 5. Band von C. Fr. Glasenapps „Das Leben Richard Wagners" erschienen. (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. Preis Mk. 7.50.) Der stattliche Band umfaßt auf 416 Seiten die Zeit von 1872—77, also die sogenannte Bayreuther Epoche. Es bleibt dann noch der 6. Band für die Parsifalzeit reserviert. Zur Orientierung unserer Leser mag über die Erscheinungsart des gesamten Monumentalwerkes Glasenapps kurz folgendes gesagt sein:

Die erste Auflage erschien 1876/77 in zwei Bänden, die zweite, fortgeführt bis auf die damals neueste Zeit, 1882. Die jetzt erscheinende dritte und vierte Auflage ist eine vollständige Umarbeitung und Erweiterung. Infolge des in der letzten Zeit immer reichlicher zuströmenden Materials mußte das Werk auf 6 Bände erweitert werden. Wir besitzen nun eine Biographie großen Stils und entscheidenden Inhalts, wie sie selten einem Künstler in dieser Art zu teil geworden ist.

Glasenapps große Kunst besteht darin, alle sich mit Richard Wagner und sein Lebenswerk befassenden Neuerscheinungen sorgfältig und mit feinem Unterscheidungsvermögen auf ihren Wert und auf ihre Bedeutung zu prüfen. So scheidet er viel Unwesentliches und Unkontrollierbares aus; denn es ist zu beachten, daß die damalige „Mitwelt" und selbst viele, die in des Meisters Nähe weilen und als Helfer seines Werkes mittätig sein durften, nicht immer die weiten Perspektiven bei ihren „Erinnerungen" anlegten, die zur rechten Beurteilung und zum Verständnisse eines Genies nötig sind. Glasenapps kongenialer Blick weist uns hier ganz andere, höhere Pfade. So erhöht er das Niveau, von dem aus nun unser Blick das Lebenswerk Richard Wagners und seine Persönlichkeit umfassen soll. — Neben seinen eigenen persönlichen Erinnerungen und dem alten Material sind in dem vorliegenden 5. Bande hauptsächlich benützt die in den „Bayreuther Blättern" veröffentlichten Briefe Wagners an seinen Bayreuther Freund und Helfer, den Bankier Friedrich Feustel, an den Bürgermeister Muncker, an August Wilhelmj, an die Sänger Betz und Niemann, sodann viele Nietzsche-Briefe, die Erinnerungen der Adelheid von Schorn, die beiden Schriften des Bildhauers Kietz und des Ballettmeisters Fricke u. a. m. Alles ist auf seine relative Wichtigkeit hin geprüft und verwendet. Sehr bemerkenswert ist die Darstellung der Beziehungen zu dem Philosophen Friedrich Nietzsche, wobei neben dem psychologischen auch schon früh das physiologische Moment heranzuziehen ist. Lebendige Eindrücke empfangen wir von dem freundschaftlichen Verhältnisse, in dem Wagner mit den bedeutenderen seiner Künstler stand. Die Schilderung der ersten Probezeit

(1875) und der eigentlichen Festspiel-Periode (1876) gehört in ihrer Echtheit und Lebendigkeit zu dem Besten, was je über Bayreuth geschrieben worden ist. Für viele sind die damaligen Vorgänge ja noch in ziemlich deutlicher Erinnerung. Es ist eine apollinische Hochstimmung, die den Leser bei der Lektüre dieser großen deutschen Kunstepoche befällt.

Weniger erfreulich sind die äußeren Erscheinungen, die der 1876er Großtat des Meisters vorangingen und folgten. Glasenapp ist genötigt, einen Abschnitt zu überschreiben: „Von allen verlassen." Und in der Tat ließ es die Welt damals zu, daß der greise, im Lebenskampfe bereits so hart mitgenommene Künstler wieder zum Dirigentenstabe greifen mußte, um im Auslande Konzerte zu leiten zur Deckung des materiellen Defizits der 1876er Festspiele. Diese Kapitel lesen sich überaus traurig; jene Zeit ist beschämend für das Verständnis der damaligen deutschen Kunstwelt. Heute ist es uns unklar, wie wenig das Wesen Bayreuths und des dort zu verwirklichenden Kunstideals damals selbst von manchen dem Meister freundschaftlich Ergebenen verstanden wurde, und wie kläglich wenig Mittel er fand zur Sicherung des Fortbestehens seines Unternehmens. Teilnahmlos standen der „Staat" und die Masse der „Gebildeten" beiseite. Man überließ es Wagner allein, Hilfe zu schaffen. Und hier war es wieder die eiserne Energie des Genies, das unbeugsame Selbstvertrauen des Künstlers, die alle Hindernisse beseitigten, bis das Defizit gedeckt war und man an die Verwirklichung neuer Festspiele denken konnte. Denn trotz dieser äußeren Nöte, trotz der steten Sorgen des Alltags, die ihn bedrängten, hatte der Meister Zeit gefunden, an die Schöpfung eines neuen Werkes, des „Parsifal", zu gehen, der dies reiche Künstlerleben nunmehr krönen sollte.

Mit edlem Takte weist Glasenapp immer wieder auf die Momente hin, die Wagner über alle Fährnisse hinweghalfen und ihn nicht verzagen ließen. Voran stand dabei die spät in sein Leben getretene aufopferungsvolle Liebe, die ihm ein Heim und das Glück eines edlen Familienlebens gegeben hatte. Wonach er sich immer gesehnt, das ward ihm nun beschieden: sein ‚Wähnen' hatte ‚Frieden' gefunden: ‚Wahnfried' ward erbaut und bezogen.

Von diesem internen und intimen Leben zu Bayreuth erfahren wir viele bemerkenswerte Einzelzüge. Wir erleben die stimmungsvolle Hebefeier des Festspielhauses und den Einzug im Hause Wahnfried; wir sind Zeugen der edlen Geselligkeit, die sich dort entwickelt; sehr viele mit der Geschichte des Wagnertums eng verbundene Persönlichkeiten tauchen auf; auch die sich immer enger knüpfenden freundlichen Beziehungen zu der Bayreuther Bevölkerung und seinen vortrefflichsten Bürgern werden uns lebendig geschildert. Und so trägt auch dieser Band in bedeutungsvoller und höchst wesentlicher Weise dazu bei, uns vor allem ein deutliches, nicht immer erfreuliches Bild für das Werden und Wachsen Bayreuths zu geben, viele irrtümliche Anschauungen, die noch herrschen, zu berichtigen und uns so ein klar und mit Liebe erschautes Stück deutschen Kunst- und Kulturlebens vorzuführen. Es ist nur zu wünschen, daß dem unermüdlich und trotz vieler bedauerlicher Behinderungen zaglos und begeistert an seinem Lebenswerke schaffenden Autor die rüstige Kraft erhalten bleibt, um bald den Schlußstein in seinen lapidaren Bau einzufügen.

Erich Kloss.

* * *

Von neuer Wagner-Literatur nennen wir heute kurz noch zwei interessante Werke, deren Besprechung in einer der nächsten Nummern erfolgt:

Familienbriefe von Richard Wagner 1832—1874. Berlin, Verlag von Alexander Duncker. Preis geheftet 5 Mk., geb. 6 Mk.

Angelo Neumann: Erinnerungen an Richard Wagner. Verlag von L. Staackmann, Leipzig. Broschiert 6 Mk., geb. 7,50 Mk.



Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil
trüben, das er fällt.

Breslau. Die schablonenmäßigen Programme der Kammermusikvereinigung des Orchestervereins haben im V. Konzert eine wesentlich andere Physiognomie durch die Mitwirkung Max Regers erhalten. Reger spielte mit Konzertmeister Behr seine F dur-Suite op. 93, und mit Dr. Georg Dohrn die Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere op. 96. Fugen kann Meister Reger schreiben, das bewies er wieder in seinem op. 96. Dieser Abend der wohl der tatkräftigen Initiative Dr. Dohrns zu verdanken war, muß unter die eigentlichen Ereignisse registriert werden. Zu ihnen zähle ich auch die Aufführung der „Serenade", die uns unter Dohrns Leitung der Orchesterverein bot. Was mir besonders bei diesem Werke imponierte, war die unverkennbare Gefühlstiefe, die dem kontrapunktischen Alltagsgrau warm pulsierendes Leben gab. Das allen denen, die Regers Kunst mit pharisäischem Schwulst als 2×2-Kunst in den „Katechismus des Kontrapunkts" verbannen möchten! — Auf Reger folgte Mahler. Diesmal war es die „Dritte", die der Komponist dirigierte. Mir ist seine Fünfte, die ich im vorigen Jahre unter seiner Leitung hörte, lieber. Mahler ist Bruckners Erbe — und Mahler „hütet den Hort". Das zeigte er auch in seinen Liedern mit Orchester, die der Wiener Hofopernbaritonist Weidemann mit künstlerischer Intelligenz und ausgeprägter Charakteristik sang. An weiteren Novitäten bescherte uns der Orchesterverein Pfitzners Kätchen von Heilbronn-Ouvertüre und eine Symphonie des hiesigen Konzertmeisters Hermann Behr. Die Symphonie ist ungleichwertig, in der thematischen Erfindung phrasenhaft und in der Form unklar und verschwommen. Zwar spürt man überall die Arbeit eines ernst strebenden Musikers, aber wie sagt doch Mime: Zwangvolle Plage, Müh' ohne Zweck! . . . War die Symphonie immerhin die Arbeit eines zweifellosen Talents, so lernten wir in dem physiognomielosen Klavierkonzert des Grafen von Hochberg eine dilettantische Mache, ein Mischmasch von Stilwidrigkeiten kennen. Ich will den Verdiensten des schlesischen Magnaten keinenfalls zu nahe treten; hier aber heißt es Farbe bekennen. Da ist Volbachs symphonische Dichtung „Es waren zwei Königskinder" doch aus ganz anderm Holze geschnitzt! Viel Erhebendes bot die Wiedergabe der neunten Symphonie von Bruckner mit dem darauffolgenden Tedeum. Richard Strauß war mit seinem „Don Juan" auf den Programmen des Orchestervereins vertreten, außerdem dirigierte der Meister in einer Veranstaltung der Konzertdirektion Jules Sachs einige seiner herrlichsten blühendsten Tonschöpfungen. Die Singakademie brachte kurz hintereinander zwei große Chorwerke zur Aufführung. Ende Februar „Händels Belsazar" und in der Karwoche Bachs „Matthäus-Passion". Beide Aufführungen standen unter Dr. Dohrns Leitung und waren danach angetan, den altehrwürdigen Ruhm der Singakademie mit frischen Lorbeeren zu beleben. Auch die historischen Konzerte des Bohnschen Gesangvereins nehmen ihren ungestörten Fortgang. Noch immer liest der greise Gelehrte seinen einleitenden Vortrag selber und immer wieder weiß er neuen Stoff aus dem unerschöpflichen Quell Polyhymnias hervorzuholen. An Männergesangvereinen steht Breslau quantitativ und qualitativ selbst hinter den kleinen Städten des Westens zurück. Konzertfähig ist eigentlich nur der Spitzersche Männergesangverein, allenfalls auch der Waetzoldsche. Der Breslauer Lehrergesangverein liegt infolge seiner gänzlich unzulänglichen Dirigentenverhältnisse vollständig brach danieder. — Von Einzelkonzerten sei zuerst der Klavierabend Eugen d'Alberts, des faszinierenden Beethoven-Interpreten, genannt, gegen dessen Meisterleistung Joseph Sliwinskis Klavierspiel zurücktreten mußte. Ueberhaupt schien es mir, als ob der begabte Musiker an diesem Abend indisponiert war. Technisch mit Godowsky auf gleicher Höhe steht Arthur Schnabel, der außerdem ein ausgeprägtes Verständnis für die Klassiker mitbringt. Moritz Rosenthal ließ sich ebenfalls nach längerer Abwesenheit in Breslau hören; eine nicht gerade imponierende, aber angenehme Erscheinung im Einerlei der Alltagskonzerte war der englische Pianist und Professor an der Londoner Guildhall-School, Carlos Sobrino. Temperament und technische Bravour sind ihm eigen, doch nicht in dem Maße wie bei Backhaus, der uns kurze Zeit darauf Proben seiner pianistischen Fähigkeiten gab. Weit unter seiner Kunst bewegt sich Richard Singers Klavierspiel. Elly Ney aus Köln konnte weder nach der technischen noch nach der intellektuellen Seite hin höheren Ansprüchen genügen. Nach ihrem ganzen Vortrag zu urteilen braucht die Dame zu ihrer weiteren Entwicklung kräftige Kost. Bach! Bach! und abermals Bach! Unter den einheimischen Pianisten verdient Dr. Dohrn den Vorzug. Er spielte noch mit dem kürzlich gestorbenen Mühlfeld die Es dur-Klarinettensonate von Brahms. Von bekannten Geigern spielten Hubermann, Sarasate, Burmester. Solide Technik und gesunde musikalische Veranlagung bringt der Berliner Violinist Alfred Wittenberg mit. Wie der Hofvioloncellist Heinrich Grünfeld zu seiner Programmaufstellung kam, ist mir bei aller sonstigen Wertschätzung des Künstlers ein Rätsel geblieben. Auf Veracini folgte Godard, auf Moszkowsky Schubert, auf Popper Brahms usw. Der Nestor der Cellisten, D. Popper, führte uns diesmal mit Camillo Brandes am Klavier eine neue Suite vor, die zwar wohlklingend und satztechnisch gewandt geschrieben ist, aber jeder Verinnerlichung und seelischer Vertiefung entbehrt. Joseph Melzer, der erste Cellist des Orchestervereins, spielte das Haydn-Konzert technisch nicht tadellos, aber musikalisch verständig und eindringlich. Konzertreif erwies sich auch Johannes Starke, der erste Organist an St. Elisabeth. Von den vielen Lieder- und Balladenabenden will ich unter den wichtigsten nur den Komponistenabend von Alexander Heinemann nennen; Eduard Behm, Viktor v. Woikowsky-Biedau und Hans Hermann begleiteten ihre Werke selber. Die künstlerische Ausbeute war jedoch sehr ungleichwertig. Emmy Destinn führte uns in einem eigenen Konzert ihren Liederzyklus „Der galante Abbé" vor. Der Komponist, Leo Blech, konnte bei der Gleichmäßigkeit der Gedichte der naheliegenden Gefahr der Monotonie nicht entrinnen. Aber im ganzen bewegen sich seine Lieder auf einem wohlanständigen Ton, klingen hübsch und sind in Harmonie, Thematik, Rhythmik und klaviertechnischer Hinsicht immer geistvoll und anregend. Großen Erfolg ersang sich auch Eva Leßmann mit einem Liederzyklus von Henri Marteau. Hans Hielscher, ein geschätzter Baritonist, sang in seinem Lieder- und Balladenabend Paul Scheinpflugs vornehmes, ursprüngliches und farbendurchglühtes Werk „Worpswede", Stimmungen aus Niedersachsen. In Margarete und Eugen Brieger lernten wir ein intelligentes Künstlerpaar kennen. Die hier bestens bekannte Altistin Therese Behr gab mit ihrem Gatten Arthur Schnabel ein gut besuchtes eigenes Konzert. Heute möchte ich nur noch die Konzerte der Berliner und Frankfurter Vokal-Quartette und unsern trefflichen Klavierbegleiter Max Auerbach erwähnen.

Carl Tycho Hansen.

Düsseldorf. Auch über die zweite Hälfte der diesjährigen Konzertsaison ist wenig zu berichten. Vor allem hielten sich die ferneren Veranstaltungen des städtischen Musikvereins auf nicht allzu hohem, künstlerischen Niveau. Waren es doch zumeist die mitwirkenden Solisten, die ihnen einiges Interesse verliehen. Wenn die lokale Presse dennoch diesen „tonangebenden", vornehmsten Konzerten mit unbegrenztem Wohlwollen begegnete und an ihre Leistungen einen nichts weniger wie zu hohen Maßstab anlegte, so liegt der Grund hierfür einerseits darin, daß im Ansehen der am leichtlebigen Niederrhein sowieso nicht lebhaft und aus innerem Bedürfnis heraus begehrten ernsteren Kunst alles vermieden werden muß, was die fashionable, bessere Gesellschaft diesen Konzerten vollends entfremden könnte, andererseits aber auch in dem Bestreben, Konflikte (wie den vorjährigen) mit den, gegen die Lauheit und die Nachlässigkeit im Lobspenden seitens der Presse außerordentlich empfindlichen Dirigenten nach Möglichkeit zu umgehen. Es fehlt eben hier zweierlei: eine gesunde Konkurrenz, und sei es auch nur die auswärtiger, gastspielsweise hier auftretender Orchester, deren Darbietungen dem urteilsfähigen Teile des Publikums die Augen öffnen würden über das, was man in einer Kunststadt eigentlich verlangen könnte, und dann ausreichende, vom Restaurationsbetriebe getrennte, unabhängige Konzertsäle, die fremde Künstler zu Gastreisen nach Düsseldorf ermutigen würden. Ist es nicht unbegreiflich, daß eine reiche Stadt mit über 260000 Einwohnern keinen Kammermusiksaal besitzt, daß man in den Sälen der städtischen Tonhalle die Einrichtung komfortabler, brauchbarer Künstler-(Solisten-)Zimmer nicht kennt, und daß selbst Konzerte mit Passionsmusiken, Oratorien ohne Restaurationspause undenkbar sind? So suchen sich seit Jahren die musikalischen Feinschmecker ihre Kost in der Nachbarschaft, in Köln, in Bonn, in Elberfeld, in Essen, wo weitaus mehr zu genießen ist, als bei uns. Von Neuigkeiten gelangten im Musikvereine zur Wiedergabe die Improvisationen für Orchester von Moór, ein nicht nur formell unreifes Tonstück, Müller-Reuters nicht uninteressante Chor- und Orchesterkomposition „Hackelberends Begräbnis", Regers Serenade für Orchester (op. 95). In einem Brahms gewidmeten Konzerte feierte Elly Ney, für Karl Friedberg einspringend, mit dem Vortrage des B dur-Konzertes einen großartigen Erfolg; dem Mozart- und Beethoven-Abende verliehen Henri Marteaus Violinspiel und der Gesang von Marcella Pregi einigen Glanz; bei anderer Gelegenheit stellte sich Pablo Casals aus Barcelona als feinsinniger Violoncellovirtuose vor. Dann gab es noch Mendelssohns Oratorium Saul und die Matthäus-Passion, die unter Professor Buths wenig eindrucksvoll zu Gehör kam. Auf dem Gebiete der Kammermusik interessierte vor allem der Reger-Abend, dessen Darbietungen in der vollendet schönen Ausführung der Passacaglia mit Fuge für zwei Flügel durch den Komponisten und die Kölner Pianistin Henriette Schelle gipfelten. Demgegenüber hielt der Gesangverein unter La Porte, was er in seinem ersten Konzerte versprochen hatte. Ein Schumann-Abend mit guten Leistungen, und Pugno am Flügel als genialen Interpreten des ewig schönen Klavierkonzertes, sowie die Aufführung des „Elias" zeigten, wie Verein und Dirigent trotz bescheidener Mittel wacker voranstreben und Einwandfreies zu leisten verstehen. Von privaten Unternehmungen mögen noch zwei weitere Klavierabende von Anna Haasters-Zinkeisen, das Konzert des Pianisten Hubert Flohr, ein Kompositionsabend mit neuen Werken von Ed. Schütt, Max Reger, vorgetragen von der vortrefflichen Pianistin Julia Röhr, und ein Liederabend der feinsinnigen Sopranistin Antonie Kölchens erwähnt werden. — In der Oper gab es zwei Ereignisse, die Salome-Aufführung und den Rich. Wagner-Zyklus. Die Salome wurde von Kapellmeister Fröhlich ausgezeichnet einstudiert und erfuhr eine meist gute Besetzung mit Josefine v. Hubbenet als Salome, Schützendorf als Jochanaan, Neubauer als Herodes, Anna Kettner als Herodias. Noch hervorragender freilich war Margarethe Kahler aus Elberfeld, die anläßlich einer der zahlreichen Wiederholungen gastspielweise die Titelrolle gab; auch des Kölners Clarence Whitehill Jochanaan war eine interessante Leistung. Dem Wagner-Zyklus ging der Ring voraus, und wenn der letztere manche Enttäuschung beschert hatte, so bot der erstere dann Gelegenheit, mit vollkommeneren Darbietungen aufzuwarten. Zwei Geschehnisse warfen jedoch, wie auf den Verlauf der gesamten Spielzeit überhaupt, so speziell auf diese Wagner-Vorführungen ihre tiefen Schatten: der Tod des noch nicht wieder ersetzten Oberregisseurs Oskar Fiedler und der kostspielige Theaterumbau, wobei die Tieferlegung des Orchesterraumes zu Uebelständen führte, die eine Entfaltung edler Klangwirkungen auszuschließen scheinen. Eduard Habichs Gastspiel in der Rolle des Alberich führte zum Engagement. Von weiteren zahlreichen Gastspielen verdienen hier ferner diejenigen von Frau Anna Fenz aus Troppau, die als hochdramatische Sängerin einen besten Eindruck hinterließ und ein leistungsfähiges Mitglied unserer Oper zu werden verspricht, ferner von Max Küttner, einem tüchtigen Tenorbuffo, und endlich das Debüt des Kapellmeisters Bruno Hartl erwähnt zu werden. Eine Großtat unserer Bühne war ferner die höchst gelungene Aufführung der Orestie des Aeschylos mit der Musik von Max Schillings. Als Uraufführung gab man Richard Wetz' gut gemeinte, jedenfalls eine ernste Künstlerarbeit darstellende Oper „Das ewige Feuer", über die in der „Neuen Musik-Zeitung" schon früher eingehend berichtet wurde. Bei Anlaß der Eröffnung der diesjährigen Kunst-Ausstellung ging endlich als Festvorstellung vor einem distinguierten Publikum Flauto solo von Eugen d'Albert in Szene. Ausstattung und Besetzung waren glänzend. So schloß die Spielzeit in würdiger Weise. A. Eccarius-Sieber.

Neuaufführungen und Notizen.

— Das Stadttheater in Hamburg hat für die kommende Saison Siegfried Wagners neue Oper „Das Sternengebot" zur Uraufführung angenommen.

— Zemlinskys Oper „Der Traumjörg" wird als erste Novität der Wiener Hofoper nach den Sommerferien angekündigt.

— Bei der Neueinstudierung des Nibelungen-Ringes im Hamburger Stadttheater in der kommenden Spielzeit wird die Kammersängerin Luise Reuß-Belce aus Dresden die Regie führen.

— Außer der nachgelassenen Oper „Sawitri" von Herman Zumpe, die in Schwerin aufgeführt werden soll, melden die Zeitungen noch von einem andern dramatischen Werk des verstorbenen Kapellmeisters. Im Besitz des Schriftstellers und Oberregisseurs Emil Vanderstetten (Mannheim) soll sich eine in den musikalischen Umrissen fertiggelegte Oper „Orplid" befinden, die Zumpe noch während seiner Stuttgarter Hofkapellmeistertätigkeit in Angriff nahm und wozu ihm Emil Vanderstetten nach einer Idee des schwäbischen Dichters Eduard Mörike das Libretto geschrieben hat. Inwieweit die Meldung richtig ist, entzieht sich unserer Kenntnis.

— Aus New York wird der „Frkf. Ztg." berichtet: Die „größte Oper der Welt" wird im kommenden Winter die hiesige Manhattan-Oper sein, wenn alles wahr wird, was Herr Oskar Hammerstein, der Direktor, mit eigentlich für die „große Oper" nicht passenden Trompetenstößen der Reklame verkündete. Allerdings kann er seine anfängliche Absicht, in deutscher Sprache singen zu lassen, nicht ausführen, da er mit ganz vereinzelten Ausnahmen keine deutschen Künstler für sein Unternehmen gewinnen konnte. „Es fehlt sehr an guten deutschen Sängern und Sängerinnen, und die Kräfte ersten Ranges stehen alle unter Kontrakt," meinte Herr Hammerstein resigniert. Im übrigen, sagte er, werde er nicht weniger als acht große Opern, die in Amerika noch nie aufgeführt wurden, herausbringen. Unter ihnen sind die spanische Oper „Dolores", „Louise" von Charpentier, „Pelleas und Melisande" und „Hoffmanns Erzählungen". (Dies Werk kann man doch nicht zu den „großen Opern" rechnen. Red.) An „ersten Kräften" weist Herrn Hammersteins Liste folgende auf: 15, schreibe fünfzehn Primadonnen, fünf Tenöre, fünf Baritone und vier Bässe — sämtlich Berühmtheiten in der Opernwelt. Unter den Kräften sind die Damen Schumann-Heink, Nordica, Melba, Mary Garden, Knoelling und Ruß und unter den Herren Dalmores, Albani, Renaud, Ancona, Dufranne und Arimondi. Herr Campanini bleibt Leiter des Orchesters.

— Das 84. Niederrheinische Musikfest hat in den Tagen vom 29. Juni bis 1. Juli mit großem künstlerischen Erfolge in Köln stattgefunden. (Wegen Stoffandranges können wir unseren Bericht erst in der nächsten Nummer bringen.)

— Das erste Programm, das uns mit Gesängen aus dem Kaiserlichen Volksliederbuch für Männerchor zugeht, ist das des Akademischen Gesangvereins in Heidelberg (Leitung Karl Hasse). Hoffentlich steht dies erfreuliche Beispiel nicht vereinzelt da. In dem betreffenden Konzert wurden unter Mitwirkung des Jenaischen Universitätsmusikdirektors Fritz Stein Variationen mit Fuge über ein eigenes Thema für zwei Klaviere von Karl Hasse aufgeführt, sodann ein Quatuor für Streichinstrumente von J. F. Fasch (1688—1758), Konzert für 2 Violinen begleitet von Streichorchester und Klavier von Bach, und Mozarts „Kleine Nachtmusik".

— Man schreibt uns aus Zürich: Am eidgenössischen Schützenfest in Zürich ist eine von J. V. Widmann gedichtete und von Lothar Kempter in Töne gesetzte Kantate „Schweizer Bundeshymne" von der „Harmonie", dem Männerchor Zürich, Männerchor Außersihl und dem Lehrergesangverein unter Begleitung von vier Musikkorps zweimal sehr wirkungsvoll vorgetragen worden. Das Werk, das tiefen Eindruck beim Publikum machte, erbrachte dem Komponisten verdiente, lebhafte Ovationen.

— Bei den im berühmten antiken Theater von Orange im August stattfindenden Festspielen will man den interessanten Versuch machen, die neunte Symphonie von Beethoven unter freiem Himmel aufzuführen, unter Mitwirkung des Orchesters der großen klassischen Konzerte von Lyon.



Kunst und Künstler.

— Wagneriana. Der Briefschatz Richard Wagners ist um neue interessante Stücke für die Oeffentlichkeit bereichert worden. Die Briefe selbst, die an den verstorbenen Kgl. Kammersänger Franz Betz in Berlin gerichtet sind, liegen uns leider nicht vor. Wir bringen einen Auszug daraus, den uns der Schriftsteller Richard Neustadt in Berlin zur Verfügung stellt. München, 7. Januar 1868. Wagner bittet Betz, bei der dort stattfindenden Meistersänger-Aufführung den Hans Sachs zu singen. Er erwähnt Tausig als hervorragenden Klavierspieler. — München, 25. März 1868. In diesem Brief bittet er Betz, sich mit

dem Intendanten Baron von Perfall zu versöhnen, damit eine Aufführung in München zustande käme. Auch Hans von Bülow hat er gebeten, zu vermitteln. — München, 10. April 1868. Die Aufführung der Meistersinger im Juni und Juli ist durch das Engagement Nachbaurs gesichert; er hofft Betz auch zu gewinnen, der sich in der Naturcharakteranlage für den Hans Sachs besser eignet, als Stägemann. Er steht mit dem Berliner Hoftheaterintendanten von Hülsen (aus sonderbaren politischen Gründen) so übel, daß er unmöglich mit einem Wunsche an ihn herantreten kann. Er bittet Betz dringend, es bei Hülsen durchzusetzen, daß er eine Aufführung der „Meistersinger" in Berlin veranstaltet. Es liegt ihm hauptsächlich deshalb daran, eine Berliner Aufführung herbeizuführen, weil Betz' Geist auf diese Vorstellungen von großem Einfluß sein wird. „Ich hoffe, daß es Ihnen, der Sie mit Hülsen so intim befreundet sind, ein leichtes sein wird, die Aufführung zu erwirken. Ihr Gastspiel in München ist für mich ein Ehrenpunkt." — Luzern, 4. März 1872. Wagner meldet Betz die bevorstehende Aufführung der 9. Symphonie zur Feier der Grundsteinlegung des provisorischen Festspielhauses in Bayreuth. Betz soll die Baritonsoli übernehmen. Nur durch ihn kommt er überhaupt zum Rechten. Die Tenorpartie möchte er an Niemann übertragen; auch für den Siegmund in der Walküre denkt er an Niemann. Er erwartet jetzt das genaue Verzeichnis der vom Wiener Hoftheater ihm zugesagten Musiker. Er akzeptiert jeden von de Ahna (Konzertmeister der Kgl. Kapelle in Berlin) vorgeschlagenen Herrn. — Bayreuth, den 2. April 1874. Die Festspiele können erst im Jahre 1876 stattfinden, weil Brandt im nächsten Jahre mit der Bühneneinrichtung nicht fertig wird. Im Jahre 1875 will Wagner 5—6 Wochen auf die Vorproben verwenden, und im Jahre 1876 3 Monate für Generalproben und Vorstellungen. Nach Betz' Bequemlichkeit (den er im Sommer in Bayreuth erwartet) soll das erste Durchgehen der Partien am Klavier zur Grundlegung des Studiums vorgenommen werden. Er bittet ihn, an Niemann die gleiche Mitteilung zu machen. Er fragt, ob er ihm eine bekannte Sängerin für die Fricka vorschlagen könne. Weiter läßt er sich über die Anwendung von tiefen Tönen aus und sagt: „Die tiefen Töne wende ich in ganz anderm Sinne an, als etwa um durch recht bärbeißige Kraft wirken zu lassen. Ein vernünftiger Dramatiker tut so etwas nicht." — Bayreuth, 8. September 1874. „Was ist an dem Bassisten Krolopp, welcher sich mir als Fafner anbietet?" — Bayreuth, 7. Dezember 1874. Wagner bedankt sich für die wunderbare Interpretation des Fliegenden Holländers, dem Betz zum Siege verholfen. Er spricht anerkennend über das Wohlwollen des Herrn von Hülsen und hofft, daß zwischen ihnen noch ein erträgliches Verhältnis zustande kommen wird. Er bittet Betz, dem Intendanten seine Gesinnung zur Kenntnis zu bringen. — Bayreuth, 30. August 1875. Eine traurige Stimmung durchweht diesen Brief. Wagner beklagt sich bitter über Neid und Mißgunst. „Alles kommt mir wie ein absurder Traum vor. Das Leben ist nichts anderes als ein stetes, wüstes Träumen." Die Bedeutung der Partien in Tristan rangiert Wagner folgendermaßen: I. Tristan — Isolde — Marke. II. Kurwenal — Brangäne — Melot. Er bittet Betz, ihm treu zu bleiben; er brauche tüchtige Menschen, denn Not, Sorge, Aerger und Mühe habe er gerade genug. — Bayreuth, 11. Januar 1876. In diesem Brief lehnt er den Bassisten Scaria ab, weil der nur gegen sofortige Vorausbezahlung in den Festspielen mitwirken will, und überhaupt wenig Interesse für die Ideen Wagners an den Tag lege. Anfang März stellt er seinen Besuch in Berlin in Aussicht. — Bayreuth, 27. Januar 1876. Wagner beklagt sich schmerzerregt, welche furchtbaren Schwierigkeiten ihm zur Ausführung seines Festspielplanes in den Weg gelegt werden. „Kein Tag vergeht ohne Kummer und Not." Er fragt nach Frickes Leistungen (Bassist an der Königl. Oper in Berlin), dem er die Rolle des Hagen zugedacht. „Jedoch, wenn Fricke nicht eigentlich singen, d. h. edel tragen kann, so würde er mir keinen Dienst leisten können, auch nicht mit der Rolle des Marke, der ungemein rührend und ergreifend wirken muß, denn sein Auftreten ist fast die einzige Handlung im Stücke, welche die ganze Wendung vollbringt." — Bonn, 30. November 1876. An Betz und Niemann erläßt er die Frage, ob sie ihm im nächsten Sommer nochmals 6 Wochen schenken wollen. Nur von dieser Zusage hängen die Aufführungen in Bayreuth ab. Wagner will eine Entschädigung erstatten, deren Höhe Betz nach Belieben bestimmen soll. (Betz hat nie irgend eine Vergütung oder Honorar von Wagner angenommen.) Er befürchtet, daß Betz ihm nicht mehr wohlgesinnt sei, weil er zuletzt ohne Abschied abgereist war. „Sollte ein Mißverständnis obwalten, so bitte ich um Verzeihung. Wie Sie sich aber auch nun entschließen mögen, hier und heute spreche ich Ihnen das eine aus: Ihr Hans Sachs ist mir unvergleichlich, unvergeßlich. Ihr Marke vollendet. Ihr Wotan erstaunlich. Ich gebrauche hiefür immer wieder diese Bezeichnung. Keine mir je bekannt gewordene Leistung kommt schon in betreff der nie dagewesenen Schwierigkeiten durch Ausdehnung und Breite Ihrem zweiten Akt in der Walküre gleich. Dies sei zwischen uns festgestellt, auch wenn Sie sich bemühen wollten, mich zu vergessen." — Bayreuth, 12. Januar 1877. Die Wiederholung der Festspiele, zu denen Wagner von allen Seiten gedrängt wird, macht er nur von der Zusage Betz' abhängig. Mit warmen und herzlichen Worten spricht er sich über die große Kunst des Sängers aus; er überläßt ihm die Zeit, festzustellen, wann er die Aufführungen wünscht, und will ihn selbst mit Proben nicht belästigen; er gesteht ihm zwischen jedem Hauptaufführungstag einen Erholungstag zu. Selbst an die gesamten Festspiele will er deshalb anstatt drei Wochen fünf Wochen verwenden. Auch in Italien sind die Eindrücke, die Betz ausgeübt hat, ungeheuer und tief. Ohne Betz kann er sein Werk unmöglich fortsetzen. — Außerdem sei noch erwähnt eine von Richard Wagner eigenhändig in seiner bekannten zierlichen Schrift geschriebene Partitur von 16 Seiten der Schusterlieder aus den Meistersingern, für Baritonsolo und Orchester, für den Konzertvortrag mit abweichendem Orchesterschluß eingerichtet, mit dem Bild Wagners, einer eigenhändigen Widmung an Betz, Triebschen bei Luzern, Juli 1868 und einem Telegramm: Opernsänger Betz, 4 Jahreszeiten, München: ‚Liebe Dinge, die ich da merk', Hör' es glückte ganz das Werk.' Meistergruß! Dank! Wagner." (Ein Faksimile der ersten Partiturseite des Schusterliedes hat die „N. M.-Ztg." in Nr. 10 d. J. gebracht. Red.)

— **Manuskripten-Vertriebs-Anstalt.** Uns geht von Herrn **Franz Leopold**, Kgl. Musikdirigenten a. D. in **Eldena bei Greifswald**, folgendes Schreiben zu: „Sehr geehrter Herr! Verzeihen Sie es einem alten Musikanten, wenn er ohne Präludien sogleich zum Hauptthema übergeht. Vor mir liegen acht Jahrgänge Ihres Blattes, deren Lektüre die Zerstreuung während der diesjährigen, überaus wässerigen Pfingsttage bildeten. Immer und immer wieder finde ich im Briefkasten des Blattes Anfragen und Bitten um Beurteilung von Kompositionen. Nun wird es sich ja freilich bei all diesen Einsendungen nur um Kompositions*versuche*, auch in den meisten Fällen um Klavier- und Gesangswerke handeln, sicher aber zählen doch nicht wenige ausgereifte Musiker und Musiklehrer, wohl befähigt, die Welt mit wirklich brauchbaren Kompositionen zu beglücken, zu Ihren Lesern. — Mit welchem Risiko es verbunden ist, Kompositionen eines bisher unbekannten Autors in Druck und Verlag zu nehmen, ist allen Eingeweihten bekannt, deshalb die Zurückhaltung seitens der Verleger erklärlich. Wie aber findet ein Komponist den Weg in die Oeffentlichkeit? Indem er seine Werke selbst verlegt resp. die Druckkosten trägt. Da aber liegt der wunde Punkt. Es ist freilich eine billige Phrase, zu sagen: „Das Gute bricht sich selbst Bahn!" Wie viel, wie unendlich viel Kompositionen, deren innerer Wert ein besseres Schicksal verdient hätten, liegen verstaubt und vergessen, weil kein Verleger den Mut hatte, die Herausgabe und Verbreitung zu wagen, der Autor selbst aber in Armut lebt oder mittellos zur Grube fuhr. Die „Manuskripten-Vertriebs-Anstalt" wird deshalb von den interessierten Kreisen mit Freude begrüßt werden. Der Vertrieb befaßt sich zunächst allerdings nur mit der Verbreitung von *Orchesterwerken*, eine Einsendung von Klavier- und Gesangskompositionen ohne Orchesterarrangement wäre also vorläufig nicht am Platze, immerhin aber wird es die Leser Ihres geschätzten Blattes interessieren, von der Gründung eines Unternehmens Kenntnis zu erhalten, das musikalischen Talenten den Weg in die Oeffentlichkeit bahnt und ihren Werken die weiteste Verbreitung sichert, ohne daß sie neben der Hergabe ihrer Geistesprodukte auch noch die mehr oder weniger großen Kosten der Drucklegung und des Vertriebes zu tragen haben. Ein Hinweis, ein paar Worte wohlwollender Erwähnung in Ihrem Blatte würde dem Unternehmen, dessen geistiger Vater zu sein, meine Freude ist, sicher fördernde Verbreitung bringen." — Der Inhalt dieses Schreibens scheint uns durchaus beachtenswert und das Unternehmen auf reeller Grundlage zu stehen, zumal es Herrn Leopold gelungen ist, eine solide Firma, den 1826 gegründeten Musikverlag von **Fritz Schuberth** (i. Fa. Fritz Schuberth jr.) in Leipzig, für seine Idee zu interessieren. Wir möchten deshalb nicht versäumen, auf das Unternehmen empfehlend hinzuweisen, das sowohl den Dirigenten von Zivil- und Militärkapellen die Auswahl entsprechender Novitäten sehr erleichtern wird, wie auch vor allem unbekannten Komponisten Gelegenheit zu geben verspricht, ihre Werke beachtet und zum mindesten probeweise aufgeführt zu wissen, wodurch auch die Aussichten auf den Verlag der Werke steigen. Es wird am praktischsten sein, von Herrn Leopold in Eldena wie von der Firma Fr. Schuberth in Leipzig (Markgrafenstr. 8) die erläuternden Prospekte einzufordern (Rückporto für Drucksache empfiehlt sich beizulegen).

— **Eine Erinnerung an Orlando di Lasso.** In Schöngeising, einem beliebten Ausflugsort der Münchner in der Nähe von Fürstenfeldbruck, ist am 30. Juni eine Gedenktafel für Orlando di Lasso enthüllt worden. Was dieser kleine Ort mit dem großen Komponisten zu tun hat, erhellt sofort aus dem Wortlaute der auf der Marmortafel angebrachten Inschrift: „Allhier bewohnte von 1587—1594 der herzoglich Bayrische Hofkapellmeister Orlando di Lasso ein von Herzog Wilhelm V. geschenktes Landhaus." Zur Aufklärung diene kurz folgendes: Orlando di Lasso war im Jahre 1557 von dem kunstsinnigen Herzog Wilhelm V. von Bayern als Leiter für seine Hofkapelle gewonnen worden, die sich denn auch während der 30 Jahre — so lange stand Orlando an der Spitze des Orchesters — eines ausgezeichneten Rufes zu erfreuen hatte. Daneben entfaltete aber Orlando eine ungemein fruchtbare kompositorische Tätigkeit. Die Arbeit war für ihn Pflicht und Gewissenssache. „Solange mir Gott Gesundheit schenkt," pflegte er zu sagen, „ist es mir nicht erlaubt, müßig zu sein." Die Zahl seiner Werke schätzt man ja auch auf über 2000! von denen die meisten sich im Besitze der k. Hof- und Staatsbibliothek in München befinden und zu ihren wertvollsten Schätzen gehören. Die Folgen einer so überaus anstrengenden doppelten beruflichen Tätigkeit — als Dirigent wie als Komponist — sollten aber nicht ausbleiben. Im Jahre 1587 verfiel Orlando plötzlich zum Schrecken der Seinen in einen beklagenswerten Zustand von Abspannung und Geistesschwäche, so daß er, wie seine Gattin Regina (eine ehemalige bayrische Hofdame) berichtet, „nicht mehr der stets heitere, zufriedene Mann war, sondern sich in düsterer Schwermut mit Gedanken an den Tod trug." Herzog

Wilhelm, besorgt um seinen geliebten Meister, schenkte ihm nun 1587 ein Landhaus in Schöngeising, auf daß er allda Zerstreuung und Erholung suchen und finden könnte, und enthob ihn noch im selben Jahre des Kapellmeisterdienstes. Nach anderer Lesart soll Orlando di Lasso, der im Laufe der Jahre sehr wohlhabend geworden war, das Anwesen selbst gekauft und vom Herzog nur einen Garten, „60 Schritt lang und 40 breit“, dazu bekommen haben. Es sei dem, wie ihm wolle, auf alle Fälle verdient es Dank und Anerkennung, daß der historische Verein des Bezirks Bruck die Erinnerungstafel hat anbringen lassen. Bei der Enthüllungsfeier wurde Orlandos Messe „Qual donna“ zur Aufführung gebracht. Die ländliche Ruhe tat Orlando zunächst wohl. Doch bald fing er wieder an zu komponieren, und es stellte sich ein neuer Schlaganfall ein. So siechte er allmählich hin, bis er am 14. Juni 1594 die Augen für immer schloß. Er wurde in München auf dem Franziskanerfriedhof (an der Stelle des jetzigen Hoftheaters) begraben; sein Grabstein, der ein lateinisches Lobgedicht und die Zeichen ♯ ♮ ♭ trägt, ist im bayrischen Nationalmuseum zu sehen.
Lud. Roll (München).

— Ein ungeahnter Erfolg. Daß die Prinzessin Salome sich auf ihrem Siegeszuge bis in die Sphären der hohen internationalen Politik erheben würde, haben wohl auch ihre kühnsten Verehrer nicht gehofft, wenn schon auch für diese Regionen das Wort où est la femme? ja nicht ganz ohne Bedeutung sein soll. Bekanntlich ist von russischer Seite aus kürzlich der Wert des „Zweibunds“ einer Revision unterzogen worden, die für Frankreich nicht gerade erfreulich und schmeichelhaft war. Und als einer der Gründe, warum Rußland mit „Mariannchen“ gar nicht mehr recht zufrieden ist, wurde auch die Pariser Salome-Aufführung erwähnt. Die „Nowoje Wremja“ in Petersburg schrieb nämlich in ihrer Kritik über die Allianz: „Sodann sind in Paris russische historische Konzerte veranstaltet worden, — der russische Botschafter in Paris hat den Präsidenten der Republik ausdrücklich gebeten, sie mit seinem Besuch zu beehren; dessenungeachtet hat Herr Fallières durch seine Abwesenheit geglänzt, zur selben Zeit aber die Aufführung der „Salome“ im Theater Chatelet besucht, um Liebenswürdigkeiten an die deutschen Darsteller der Straußschen Oper zu verschwenden.“ — Nun fängt die Sache aber wirklich an bedenklich zu werden. Drum: „Man töte dieses Weib!“

— Von einem merkwürdigen Beschwerdefall berichtet das „Berliner Tageblatt“ aus Leipzig. Dort hat der bekannte Musikschriftsteller Moritz Wirth, der seit langem mit der alljährlichen Karfreitagsaufführung der Bachschen Matthäus-Passion in der Thomaskirche unzufrieden ist, seinem Groll durch einen Brief an den Oberbürgermeister von Leipzig, Justizrat Dr. Tröndlin, mit heftigen Worten Luft gemacht. Er behauptete darin, daß der Oberbürgermeister dem Kapellmeister Arthur Nikisch die Leitung des Bach-Konzertes überlasse, obgleich dieser dazu nicht geeignet sei. Er machte ferner Herrn Dr. Tröndlin den Vorwurf der Parteilichkeit und drohte damit, daß er sich an das Ministerium wenden werde, wenn die Mißstände nicht abgestellt würden. Der Oberbürgermeister stellte darauf Strafantrag wegen Beleidigung und versuchter Nötigung. In der darauf folgenden Verhandlung regte der Vorsitzende der Strafkammer einen Vergleich an, den der Beklagte jedoch ablehnte. Er beantragte die Ladung einer Anzahl Zeugen, um den Wahrheitsbeweis erbringen zu können. Das Gericht setzte die Beschlußfassung über diesen Antrag aus und vertagte die Verhandlung. — Und was sagt die Leipziger Kritik dazu?

— Warnung vor zweifelhaften Konzertengagements. Als Ergänzung zu unserer Mitteilung in Nr. 19 über den „Fall Herwig“ lesen wir in der „Schweizerischen Musikzeitung“: „Es sind in den letzten Wochen an eine ganze Reihe schweizerischer Künstler Aufforderungen gelangt, in Paris in bekannten Sälen (Erard und Pleyel) zu konzertieren. Die Zuschriften sind unterzeichnet von K. Herwig, der sich als „Redacteur du Mercure musical“ und „Direktor der Correspondance générale“ unterzeichnet. Diese Aufforderungen sind den Adressaten meistens unfrankiert und durch Eilboten mit 80 Cts. Porto (Strafe) belastet zugestellt worden. Mit dem dringenden Ersuchen, die Zusage sofort telegraphisch am gleichen Tage zu geben, ist die Forderung eines Honorars von 200 Fr. an die „vermittelnde“ Konzertagentur verbunden, von denen 40 Fr. mit dem Annahmetelegramm geschickt werden sollen . . .“ — Herr Herwig scheint seine „Konzertagentur“ im großen Stil zu betreiben.

— Vom musikalischen Verlag. Der Musikverlag von Bartholf Senff in Leipzig ist durch Kauf an die Firma N. Simrock in Berlin übergegangen.

— Musikpädagogisches. Bei der diesjährigen Prüfung des Klavierlehrer-Seminars am Stuttgarter Konservatorium haben folgende Schüler das Befähigungszeugnis als Klavierlehrer erhalten: Thusnelde Fetzer, Marguerite Martinetti, Elettra Rismondo, Charlotte Roser, Hedwig Waiblinger, Helene Ziegler, Arnold Strebel.

— Von den Konservatorien. Ihre Jahresberichte für 1906/07 haben uns zugesandt: Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: „Statistischer Bericht über das Konservatorium für Musik und darstellende Kunst“ (gegründet 1817), Direktor Richard v. Perger; die Großh. Musikschule in Weimar, Direktor Professor E. W. Degner, und die Passauer Zentralsingschule.

— Ehrensold. Die städtischen Kollegien haben der königl. Musikalischen Kapelle in Dresden anläßlich ihrer Mitwirkung beim 43. deutschen Tonkünstlerfest einen Ehrensold von 5000 Mk. bewilligt. — Das ist ein wirklich verdienter Ehrensold!

— Preisausschreiben. Der vom Fürsten von Monaco und der Gräfin Greffulhe veranstaltete Wettbewerb für Werke der Tonkunst hatte, wie aus Paris gemeldet wird, folgendes Ergebnis: Die Jury konnte sich nicht entschließen, einer lyrischen Oper den Preis zuzuerkennen, dagegen erhielt die „Madame Pierre“ betitelte komische Oper des Herrn Malherbe, Archivars der Großen Oper in Paris, einen Preis von 12000 Fr. und das Ballett des Italieners Orefice eine ehrenvolle Erwähnung. Den Preis für das beste Trio teilen Julius Röntgen (Amsterdam) und Herriot (Chicago). Der Autor der preisgekrönten Sonate ist der Dubliner Esposito.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Außer Richard Strauß ist auch Professor Emil Sauer zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden. — Der Komponist Richard Heuberger in Wien hat vom Kaiser von Oesterreich die große goldene Medaille erhalten. — Der Titel und Rang eines außerordentlichen Professors ist dem Musikgelehrten Privatdozent an der Universität in München Dr. phil. Theodor Kroyer verliehen worden. — Dem Stadtmusikdirektor Wilhelm Lamping in Bielefeld ist der Titel „Professor“ verliehen worden. — Dem Pianisten Wilhelm Backhaus ist die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft vom Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen verliehen worden. — Der Violinvirtuose und Professor an der Musikakademie in Budapest Eugen Hubay hat den Adel mit dem Prädikat „de Szalatny“ erhalten. — Dr. Hans Löwenfeld, Oberregisseur am Stuttgarter Hoftheater, ist aus Anlaß der Inszenierung der „Salome“ in Paris zum „Officier de l'Instruction Publique“ ernannt worden.

— Felix Mottl wird, dem „Neuen Wiener Tagblatt“ zufolge, in der nächsten Saison die Philharmonischen Konzerte in Wien nicht dirigieren, vielmehr in einigen andern Städten, darunter auch in St. Petersburg, in großen Konzerten als Dirigent auftreten.

— Hofkapellmeister Dr. Muck hat mit der Generalintendanz der Königlichen Schauspiele in Berlin einen neuen vom August an auf fünf Jahre lautenden Vertrag abgeschlossen; es ist ihm aber zunächst ein einjähriger Urlaub bewilligt worden, während dessen er wiederum die Konzerte des Bostoner Symphonieorchesters leiten wird, um dann erst endgültig in seinen Berliner Posten wieder einzurücken.

— Richard Strauß hat ein Anerbieten Conrieds, in der nächsten Saison mehrere Monate als Dirigent in der Metropolitan Opera zu fungieren, mit Rücksicht auf seine Gesundheit abgelehnt. Strauß will in Zukunft mehr Ruhe und Muße zum Schaffen und zum Leben haben. — Diese Nachricht werden alle Freunde des Komponisten freudig begrüßen. Hoffentlich ist sie richtig.

— Zum Hofkapellmeister in Altenburg ist der seitherige Weimarische Kapellmeister August Richard ernannt worden. (Herr Richard ist unseren Lesern kein Unbekannter.)

— An Stelle des rühmlich bekannten Professors Meister ist Herr G. v. Lüpke, bisher in Glogau, zum Dirigenten des Meisterschen Gesangvereins in Kattowitz gewählt worden. (Auch Herr v. Lüpke ist als Mitarbeiter unseren Lesern ein guter Bekannter.)

— Musikdirektor Kopff in Leer hat den Ruf als Nachfolger von Musikdirektor Karl Zuschneid in Erfurt ab 1. Oktober angenommen. Er übernimmt damit die Leitung des „Sollerschen Musikvereins“.

— Musikdirektor Willy Benda in Charlottenburg hat die Berufung zum Direktor des Konservatoriums der Musik in Bielefeld erhalten und angenommen.

— Universitätsmusikdirektor Dr. Kauffmann in Tübingen ist in den Ruhestand getreten. Bei diesem Anlaß ist ihm die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft am Bande des Friedrichsordens verliehen worden.

— Prof. Heinrich Zöllner tritt im September d. J. als Lehrer für Komposition in das Sternsche Konservatorium in Berlin ein.

— Der Musikschriftsteller Max Puttmann in Erfurt wird auf Veranlassung der Akademie der Tonkunst in der kommenden Saison 20 öffentliche Vorträge über Musikgeschichte halten.

— In Spiez am Thuner See ist Hofrat August Harlacher, der frühere Oberregisseur der Stuttgarter Hofoper, im Alter von 64 Jahren gestorben. Harlacher wurde am 29. Oktober 1842 in Unterkochen (Württemberg) als Sohn eines Bergmanns geboren. Nach Absolvierung des Gymnasiums trat er in die Gesangsschule des württ. Kammersängers J. W. Rauscher ein. Seine erste Anstellung fand er 1871 am Hoftheater in Karlsruhe, wo er lange Jahre als Spielbariton und Schauspieler verblieb. Hier wurde Harlacher als Regisseur auch der tätige Mitarbeiter Felix Mottls (Berlioz' „Trojaner“ usw.). In Bayreuth hat er die Inszenierung der „Meistersinger“ geleitet. Im Jahre 1893 erhielt er einen Ruf an die Stuttgarter Hofbühne als Oberregisseur der Oper, in welcher Eigenschaft er dort bis zum 1. September 1905 überaus erfolgreich wirkte. Ein Herzleiden zwang ihn, sein Amt niederzulegen. August Harlacher hat auch verschiedene ausländische Operntexte ins Deutsche übertragen, so den Text zu „König und Marschall“, „Zauberbecher“ usw.

Schluß der Redaktion am 20. Juli, Ausgabe dieser Nummer am 1. August, der nächsten Nummer am 15. August.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Anzeigen die viergespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pf. (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger" 50 Pf.). Alleinige Annahme von Anzeigen bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen sämtlichen Filialen.

Auf dem Heuboden.

Ein Erinnerungsblatt von **Johann Beyer** (Bremen).

Ein heiterer Sommernachmittag. Still liegen die freundlichen Straßen der Vorstadt! Wie ausgestorben! Nur hier, in der engen Wagenremise eines Mietkutschers geht das geschäftige Leben seinen gewohnten Gang. Ein Knecht ist gerade bei der Arbeit, eines der Fuhrwerke, die der enge Raum mit Mühe beherbergt, zu reinigen. Mit einem mächtigen Schlauche besprengt er die Räder; das Wasser spritzt weit umher und bleibt in Pfützen auf der ausgetretenen Lehmdiele stehen. In diesen Pfützen spiegelt sich das Sonnenlicht und wirft zitternde Reflexe an die weiße Wand. Ein alltäglicher Anblick! Dennoch bleibe ich stehen, denn vor meiner Seele steigen liebliche Bilder auf, Bilder aus der glücklichen Jugendzeit.

Die kleine Wagenremise und mehr noch der über ihr befindliche Heuboden sind ein Stück Paradies für mich, das Paradies meiner Jugend. Eine Leiter von etwa zwanzig Stufen führt von der Remise steil hinauf zum Heuboden. Wie hoch mir damals die Leiter vorkam — vielleicht ist es noch dieselbe —, als ich einst heimlich ihre Stufen hinaufkletterte und von oben herab in die schwindelnde Tiefe sah! Und wie leicht war mir allemal ums Herz, wenn ich glücklich oben war!

Doch wir waren oben und dachten noch lange nicht an den gefährlichen Abstieg. Wir, d. h. ich und meine beiden Spielkameraden, der eine, der Sohn des Kutschers, ein stiller Knabe, der in unserem Bunde mehr eine passive Rolle spielte, der andere, ein frischer, schwarzgelockter Bursch, mir mit ganzem Herzen zugetan. Hier oben, auf dem glatten Boden, im Heu und Stroh war unsere Welt, das Paradies unserer Knabenträume. Hier tummelten wir uns lustig umher oder lagen im duftigen Heu — Heuduft ist noch immer mein liebstes Aroma — um auf den Flügeln kindlicher Phantasie hinauszuschwärmen in die weite Welt, die uns, weil wir sie noch nicht kannten, so geheimnisvoll groß und schön dünkt.

Herrlich war's dort oben am Sonntagnachmittag. Dann gehörte uns das Reich allein. Der Hausbesitzer machte seinen gewohnten Spaziergang, Kutscher und Pferde waren nicht daheim; alles still! Und wenn wir dann einen verstohlenen Blick aus den kleinen, fast ganz im Heu versteckten Bodenfenstern auf die menschenleere Gasse wagten: o, wie märchenhaft schön erschien uns dann unsere stille Welt, die nun ganz unser war! Dann war alles um uns her vergessen. Wir spannen uns ein in unsere Traumwelt und kamen uns vor wie Robinson auf seiner Wunderinsel. „Robinson" war natürlich unser Lieblingsbuch, das von uns leidenschaftlich gern gelesen wurde. Als wir es endlich genug gelesen, brachte einer von uns aus der Bibliothek seines Vaters ein anderes mit und zwar — Goethes „Faust". Vom Robinson zum Faust! Ich erinnere mich dessen noch lebhaft, wie mein Freund, der schwarzgelockte, mit mehr Pathos als Verständnis den großen Eingangsmonolog deklamierte:

> „Habe nun, ach! Philosophie,
> Juristerei und Medizin,
> Und, leider! auch Theologie
> Durchaus studiert, mit heißem Bemühn"....

Wir andern lauschten mit Entzücken, besonders als unser Künstler an die Stelle kam, die mit dem Milieu unseres Heubodens so innig harmonisierte, und nun mit der ganzen Kraft seiner Stimme loslegte:

> „Weh! steck' ich in dem Kerker noch?
> Verfluchtes, dumpfes Mauerloch!
> Wo selbst das liebe Himmelslicht
> Trüb durch gemalte Scheiben bricht!" —

Da klang es plötzlich herauf zu uns wie eine Stimme aus der Unterwelt: „Wät ji woll maken, dat ji runnerkamt!" Der Knecht war's, der unvermutet zurückgekehrt. Wie ein kalter Wasserstrahl wirkte sein Ruf. Beschämt ging es die steile Leiter hinunter und wir waren froh, ohne derbe Züchtigung zu entkommen. Für diesmal war es vorbei mit dem „Faust". Doch nicht lange währte es, da ging es wieder hinauf in unser Elysium; nur etwas ruhiger waren nun die jungen Geister. Der Faust aber hatte es uns angetan. Wir lasen ihn so oft, bis wir den Monolog und uns besonders imponierende Stellen frei aus dem Gedächtnisse rezitieren konnten. Und dann kam die Musik. Wir hatten „Lohengrin" gehört. Und wenn wir nun, der eine im Tenor, der andere im Baß die uns vom Theater her oder durch die eigene Klavierpaukerei mehr oder weniger vertrauten Wagnerschen Weisen anstimmten, da kannte die Begeisterung keine Grenzen mehr.

So vergingen Jahre. Aus Knaben wurden Jünglinge, und etwas anderes trat in ihre jugendliche Gedanken- und Gefühlswelt: Der werdende Mann erblickte sein höchstes Ideal im Weibe. Der stille Heuboden ward der Ort, wo unsere Tanzstundenerlebnisse in lebhafter Weise Erörterung fanden. Jede Schöne war für uns eine

Göttin, deren freundlicher Blick, deren Händedruck uns in den Himmel versetzte. Das erste Aufflammen der Leidenschaft für das andere Geschlecht, rein und begierdelos, naiv, wie es die deutsche Sage so herrlich in ihrer Siegfriedgestalt versinnbildlicht, die Ahnung eines großen Glücks, die alle Blüten des Herzens und Geistes zur Entfaltung bringt — wie schnell ging auch diese Zeit dahin!

Dort oben auf dem Heuboden war es endlich auch, wo wir zum letztenmal zusammenkamen, ehe das Schicksal uns voneinander riß. In dieser feierlichen Stunde wurde Blutsbrüderschaft bis zum Tode beschlossen. Jeder unter uns ritzt sich die Haut und mit dem „ganz besonderen Saft“ schrieb er seinen Namen auf ein Blatt Papier, die andern setzten den ihrigen darunter, und jeder nahm ein solches Blatt mit sich, um es aufzubewahren als ein Heiligtum für alle Zeit.

Ewige Freundschaft! Was ist aus ihr geworden! Der eine der drei Freunde liegt längst unter dem kühlen Rasen. Ein Brustleiden raffte ihn früh dahin. Der andere, der uns den „Faust“ deklamierte? Nach vielen Enttäuschungen, die einem Idealisten in unseren Tagen nun einmal nicht erspart bleiben, ist er ein Jünger Thaliens geworden. Viel Bitteres hat er erfahren müssen, weil er sich in der wirklichen Welt nicht zurechtzufinden wußte. Er ist ein Träumer geblieben; seiner Kunst aber hat er die Treue bewahrt: er ist noch immer einer ihrer begeistertsten Jünger. Und ich selbst? . . .

Ein lautes Räuspern klingt plötzlich an mein Ohr. Ich blicke verwundert um mich und erwache aus meinen Träumereien. Der Knecht ist eben mit der Reinigung seines Vehikels fertig und im Begriff, das zweite in Angriff zu nehmen. Er starrt mich verwundert an, als ob er Zweifel hege an der Zurechnungsfähigkeit des seltsamen Menschen, der ihm so lange zugeschaut. Rasch wende ich mich ab und schlendre in den Sommernachmittag hinaus, eine Melodie im Ohr, die mir noch nie so schwermütig geklungen wie heute: Ach wie liegt so weit, Ach wie liegt so weit, Was mein einst war.

Unsere Musikbeilage zu Nr. 21 enthält zuerst ein Klavierstück „Causerie gracieuse“ von Alice Danziger, ein pikantes Charakterstücklein, dessen Vortrag die Beachtung sowohl der „Causerie“ wie des Graziösen erfordert. Im übrigen kommt auch in dieser Komposition das zum Ausdruck, was Dr. Alfred Schüz über die Tonsetzerin und ihre Werke in dem ihr gewidmeten Artikel der heutigen Nummer sagt. — An zweiter Stelle steht ein Lied, ein Nachruf an den vor nicht langer Zeit im hoffnungsvollen Alter gestorbenen, sehr begabten niederdeutschen Dichter Fritz Stavenhagen, dessen Text von Gustav Falke stammt. Dr. Hermann Stephani, derzeitig Musikdirektor in Eisleben und bekannt durch seine Bestrebungen um die Einheitspartitur, hat dem verstorbenen Poeten in seinem Nachruf ein schönes musikalisches Denkmal gesetzt.

* * *

Geschichte der Musik von Richard Batka.

Als Gratisbeilage liegt der heutigen Nummer der siebente Bogen von Batkas „Illustr. Geschichte der Musik“ bei. Neu eintretenden Abonnenten beehren wir uns mitzuteilen, daß die früher schon erschienenen sechs Bogen zum Preise von je 20 Pfg. zuzüglich 15 Pfg. für Porto = 1.35 Mk. (gegen Einsendung des Betrags in Briefmarken) vom Verlag erhältlich sind. Dieselben können auch durch jede Buch- oder Musikalienhandlung nachbezogen werden. ☛ In jedem Quartal erscheinen zwei Lieferungen dieser Musikgeschichte.

* * *

Notiz zu unsern Bildern. Für das Gruppenbild der schweizerischen Tonkünstler sind uns die Klischees von Klose, Barblan, Joseph und Emil Lauber, Marteau, Ehrhart, Niedermann, Frey, David, Kötscher, Benner, Berr und Rehmond von der Buch- und Verlagsdruckerei C. J. Bucher in Luzern freundlichst zur Verfügung gestellt worden.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 20. Juli.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

Markwart. Besten Dank für die freundliche erfolgreiche Empfehlung unseres Blattes in Freundeskreisen. Hoffentlich finden Sie eifrige Nachahmer. Der Beitrag zur Agentenfrage ist zu lang. Wir müßten ihn wesentlich kürzen und auf das mit der Frage in direktem Zusammenhange Stehende beschränken, wenn wir ihn für uns verwenden wollten.

Elbetal-Einsamkeit. Wenn Sie es bei angestrengter Bureau-Tätigkeit dahin gebracht haben, soviel autodidaktische Musikstudien zu treiben, daß Sie eine von Sachverständigen anerkannte und vom „Verein zur Förderung der Kunst“ (Schuster u. Löffler in Berlin) zum Vertrieb aufgenommene dreiaktige Oper zu schreiben imstande waren, so steckt in Ihnen offenbar so viel Talent, daß wir unsere dringende Warnung, eine gesicherte bürgerliche Existenz aufzugeben, um Musiker zu werden, diesmal nicht so ohne weiteres aussprechen können. Was nun Ihre viersätzige Symphonie anbetrifft, so verweisen wir Sie auf den Brief des Musikdirektors Leopold unter „Kunst und Künstler“ in heutiger Nummer. Sie können uns den Klavierauszug auch gelegentlich einsenden, doch nur unter der Bedingung, daß Sie etwas Geduld haben und nicht „umgehende“ Erledigung wünschen. Bei den ungeheuren Schwierigkeiten, die besonders der Komponist heute zu überwinden hat, raten wir Ihnen trotz allem, sich die Sache nach jeder Richtung hin genau zu überlegen, ehe Sie einen entscheidenden Schritt wagen. Ohne gewisse gesicherte Existenzmittel für die ersten Jahre kämen Sie kaum durch. Notwendig hielten wir auch eine gründliche, persönliche Prüfung durch berufene Fachleute, mit denen Sie sich vorher in Verbindung setzen würden. Also nicht eher Ihre Existenz aufgeben, ehe Sie nicht eine vollwichtige Bestätigung Ihrer Begabung und einigermaßen begründete Aussicht für die Zukunft haben.

A. N., M. Ohne das Instrument gesehen zu haben, läßt sich eine präzise Auskunft nicht ohne weiteres geben. Genannte Fehler werden sich im allgemeinen desto eher bemerkbar machen, je fleißiger die Geige gespielt wird. Ueberhaupt dürfen Sie an eine Geige um 100 Mk. keine zu hohen Ansprüche stellen. Sie werden in nächster Zeit über Geigenbau usw. in unserem Blatt zu lesen bekommen.

C. D. 100. Die Literatur ist hier zu groß, als daß wir Ihnen an dieser Stelle darüber Auskunft geben könnten. Wir raten Ihnen, sich beim Musikalienhändler Stücke für Geige und Harmonium vorlegen zu lassen. Die Violinschule wird besprochen. Wann, können wir Ihnen zu unserem Bedauern heute nicht sagen.

Jahresabonnentin Sch. Reinecke, Ferdinand Hummel, Müller haben Werke dieser Art für 3stimmigen Frauenchor geschrieben. Wir empfehlen Ihnen, sich mit der Firma C. F. W. Siegl in Leipzig in Verbindung zu setzen. Dort werden Sie die gewünschte nähere Auskunft, eventuell Ansichtssendungen usw. erhalten.

Jassi. Warum wenden Sie sich nicht wieder an Ihren früheren Verleger? Nachdem Sie in London Rumänien vertreten haben, ist Ihr Name doch noch bekannter geworden. Im übrigen wiederholen wir, daß wir leider nicht in der Lage sind, für unsere Abonnenten Verlagsgeschäfte zu besorgen, und bitten, an uns nicht mehr Anforderungen zu stellen, die wir aus mehr als einem Grunde zu erfüllen nicht in der Lage sind. Schönen Dank für die interessanten Marken und besten Gruß.

Lilli H. de W., Rosario (Argentinien). Viel Dank für Ihren interessanten Brief. Wir holen hiermit die Auslassung im Artikel über das Jubiläumsfest des Stuttgarter Konservatoriums nach und nennen Prof. Alwens unter den verdienstvollen Lehrern der Anstalt, dessen Sie mit so warmen, liebevollen Worten als ehemalige Schülerin gedenken. Beste Grüße aus der Heimat. Senden Sie uns doch mal einen kleinen Beitrag über Ihre Erfahrungen als Musiklehrerin in Argentinien.

Bad Berka. Besten Dank für die Zuschrift. Die Hauptsache ist, daß Max Büttner Professor Hey als Lehrer gehabt hat, ob nun in München oder in Berlin, ist weniger von Belang. Doch sei der Genauigkeit halber erwähnt, daß nach Ihrer Angabe München der Ort war, wo Büttner die Lehren Heys empfing.

J. K., Köln. Das Rätsel ist leider nicht zu verwenden, weil die Auflösung sich nicht genügend auf die Musik bezieht.

Massenet „inconnu“ Adresse. Das ist allerdings ein starkes Stück, daß ein „eingeschriebener“ Brief mit der Adresse „Herrn Jules Massenet, Komponist, Paris“ als unbestellbar an Sie zurückkommt, mit sechsfachem Schrift- und Stempelvermerk „Inconnu“ versehen! Das läßt in mehr als einer Hinsicht tief blicken. Die genaue Adresse werden wir Ihnen noch mitteilen, da die uns bekannte: 48 rue de Vaugirard vielleicht veraltet ist. Für Ihre Anregungen besten Dank. Sie sind der Erwägung wert und wir können einiges davon ohne weiteres realisieren. Wenn man schriftstellert, darf man sich durch ein zurückgesendetes Manuskript nicht den Mut nehmen lassen.

J. Z. R. Uns sind die beiden genannten Künstler aus eigener Erfahrung leider nicht bekannt. Wir können Ihnen deshalb auch keine nähere Auskunft geben. Warum zweifeln Sie an der Richtigkeit der Kritiken? Im übrigen haben Sie ja, wie Sie schreiben, selbst Gelegenheit, beide Musiker zu hören und sich ein eigenes Urteil zu bilden. Und das wird, Ihrem Stande nach zu urteilen, ja nicht wertlos sein.

Rich. Wagner Fl. H. Ueber Klavierauszüge zu Wagners Werken finden Sie Angaben in Nr. 13 des 26. Jahrgangs. Zum Holländer ist eine kleine Ausgabe ohne Text bei Fürstner in Berlin erschienen. Ein Auszug mit übergelegtem Text kostet 15 Mk.

A. Joh. K. Wien. Besten Dank für die freundliche Mitteilung über die Weiterverbreitung des Artikels Kamillo Horn in österreichischen Tageszeitungen, womit wohl allen Teilen gedient ist. Ihren seinerzeit angekündigten Vorschlägen sehen wir mit Interesse entgegen.

Gr. D. Also Solobratscher! Vom „Hieb versetzen“ kann keine Rede sein. Wir wollten mit dem konkreten, aus dem Leben gegriffenen Vergleich natürlich nur sagen, daß auf Erden kein Mensch unfehlbar sei. Darin scheinen wir uns nach Kenntnis Ihres letzten Schreibens freilich geirrt zu haben. Im übrigen ist die „Tonart“ Ihrer Briefe wohl doch nicht ganz die rechte.

A. F. Die in unserer Zeitung erscheinenden Liedertexte dürfen Sie komponieren. Wenn Sie ganz sicher gehen wollen, können Sie sich ja mit dem Verfasser in Verbindung setzen. Komponieren Sie sie nur recht schön, das ist die Hauptsache, und der Dichter wird seine Freude haben.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 20. Juli.)

Stadtmusikus. Lassen Sie Ihre „Abendruhe“ auch andere genießen, sie ist es wohl wert. Komponieren Sie fleißig derlei Sachen. Was Sie an Formenlehre

nötig haben, das bietet Ihnen jedes Liederbuch. In der Harmonielehre wurden Sie ja seinerzeit so weit geführt, daß Sie eines Leitfadens vorerst nicht bedürfen. Gruß!

E. D., Remscheid. In Ihrem „Paradies“ lauert nichts Gefährliches; es hat das Recht, Gemeingut zu werden.

Haas, Uet. Für den Frühlingseinzug ist in Ihrem Chor die Dominante A zu empfehlen; E liegt zu entfernt. Das Baßsolo haben wir aus Erkenntlichkeit für Ihre langjährige Freundschaft als Leser gern korrigiert.

Jos. Bill. Wir werden in unseren Besprechungen auf Ihre wertvollen Lieder zurückkommen.

A. Sch., Br. Wogegen die Fehler Ihrer Schöpfung „Annenfriedhof“ verstoßen? Gegen Gesetze der Vernunft. Machen Sie erst den Versuch, ein Kapitel der Harmonielehre zu studieren, dann werden Sie selber einsehen, wie nichtig Ihr erster Kompositionsversuch ist.

M. B—hm., —wald. Die erwachenden Frühlingsempfindungen schildert Ihr Tongedicht zu „Er ist's“ in überzeugender Weise. Die den Gesang kontrapunktierende temperamentvolle Begleitstimme ist von wirksamer Prägnanz. Sehr erfreulich ist, daß Sie der Wolfschen Auffassung so nahe gekommen sind.

E. Ptm. 80. „Mai“ ist ein hübsches Modulationsbeispiel. Warum denn sein Talent so in den Dienst des Bizarren stellen, wenn es gilt, ein sonniges Blau und Rosen und Nelken zu besingen?

M. Tron. Ihre für den Koloraturgesang bearbeitete Romanze von Chopin eignet sich nicht für unser Blatt. Besten Dank.

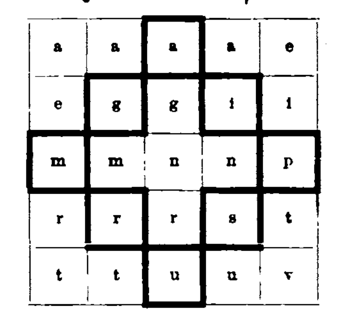
H. St., Stuttg. Bei der Gewandtheit, die Sie in der Satztechnik schon haben, möchte man nur noch originelleren Gedanken begegnen. Den natürlichen, gefälligen Charakter, den Ihr Scherzo besitzt, sollten Sie auch auf die Chorsachen übertragen, dann müßte sich bei Ihnen als Vokalkomponist bald ein Erfolg zeigen. Im „Vaganten“ regt sich ein künstlerischer Schwung. Leider ist darin zu wenig Rücksicht auf die durchschnittliche Leistungsfähigkeit der den Kunstgesang pflegenden Gesangvereine genommen.

Ch. Fad. R. Von Ihren neuesten Erzeugnissen haben wir gern Einsicht genommen, wissend, daß bei Ihrem unablässigen Streben neue Fortschritte wahrgenommen werden dürfen. Wenn Ihnen Verleger, die sich nicht finden lassen, den Kopf erhitzt haben, dann ist nicht einzusehen, wozu Sie Ihren „Plunder“ in den Ofen stecken wollen. Warm ist Ihnen mehr als genug. Wenn nur der furor poeticus immer im Siedepunkt bleibt. Beschwichtigen Sie Ihren natürlichen Menschen mit dem Trost, daß er es eigentlich ja gar nicht nötig hat, im Druck zu erscheinen. Denken Sie an das glänzende Elend der Auserwählten. Daß Ihre Vokalwerke immer origineller und sympathischer werden, sei nebenbei erwähnt. Vielleicht haben das auch schon die Verleger herausgefunden und warten nur auf den Zeitpunkt, wo Sie ruhiger, reifer und — anerkannt sein werden.

Fr. Sch. Ihr bewegtes Leben scheint Ihr Schaffen günstig zu beeinflussen. Die früher gerügte Zerfahrenheit weicht allmählich ruhiger Besonnenheit; der Stürmer hat sich an ruhiges Denken und Ueberlegen gewöhnt. Dem gedruckten Lied stehen die übrigen Arbeiten an Wert und Güte nicht nach.

Lied. Dem „Flieder“, der sich öffentlich zu bewähren schon Gelegenheit hatte, reihen sich gleichbedeutend die andern Erzeugnisse an. Form und Inhalt tragen die Spuren künstlerischer Schulung und Erfahrung. Viel Glück dem Weitergedeihen!

Quadrat-Rätsel.



a	a	a	a	e
e	g	g	i	i
m	m	n	n	p
r	r	r	s	t
t	t	u	u	v

Die Buchstaben sind so zu ordnen, daß die wagrechten Reihen enthalten:
1. einen berühmten Komponisten.
2. Bezeichnung für ernst, feierlich.
3. Bewegungen.
4. eine Musikschriftstellerin.
5. eine Oper von Mozart.

Die eingerahmten Buchstaben nennen eine Oper von Verdi. R.

Auflösung des Rätsels in Nr. 19:
Messe — Meise.

Eingesandt.

Das Technikum Mittweida ist ein unter Staatsaufsicht stehendes höheres technisches Institut zur Ausbildung von Elektro- und Maschinen-Ingenieuren, Technikern und Werkmeistern, welches alljährlich ca. 3000 Besucher zählt. Der Unterricht in der Elektrotechnik wurde in den letzten Jahren erheblich erweitert und wird durch die reichhaltigen Sammlungen, Laboratorien 2c. sehr wirksam unterstützt. Das Wintersemester beginnt am 15. Oktober; die Aufnahmen für den am 24. September beginnenden unentgeltlichen Vorunterricht finden von Anfang September an wochentäglich statt. Ausführliches Programm mit Bericht wird kostenlos vom Sekretariat des Technikum Mittweida (Königreich Sachsen) abgegeben.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)

XXVIII. Jahrgang.
Nr. 22.

Stuttgart-Leipzig
15. August 1907.



Neue Musik-Zeitung

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Correggios Farbenmusik.

Von **Eugen Segnitz** (Leipzig).

„Dein eigener, freier Bildner sollst du sein", rief einst Graf Pico von Mirandola aus, der vielseitige tiefgelehrte Forscher, der Vertraute von Lorenzo Medici und der Freund Girolamo Savonarolas. In diesem Satze ist das Wesen der Epoche der Renaissance gekennzeichnet. Der Quellpunkt aller neueren Bildung, war sie halb Wiedergeburt, halb Reformation. Der, in traditionellen Satzungen befangenen Scholastik stellte sich die Gewißheit und Sicherheit eigenen Denkens gegenüber. Die Welt mit ihrer unendlichen Lebensfülle tat sich auf. Die poetische Begeisterung erfüllte aller Herzen und kam im Weltalter des Gemüts zu ihrem Rechte. Der Trieb nach Individualisierung führte tief hinein in diese an Tönen und Farben so reiche Welt der Erscheinungen. Die Subjektivität begann ihre Rechte energisch geltend zu machen. Man besann sich allmählich auf Roms gewaltige Vergangenheit und sehnte sich zurück nach der schönen sonnigen Welt von Alt-Hellas. Die hier verborgenen Kulturkeime sollten neue Frucht bringen. Staatsmänner und Rechtslehrer, Künstler und Handwerker, Philosophen und Poeten gruben, von humanistischem Geiste angefeuert, jene alten Quellen wieder auf. Insbesondere gewann hierbei die Malerei. Sie erreichte in Italien die welthistorische Höhe, die einst in Hellas die Skulptur eingenommen hatte. Denn sie ruht mehr als Architektur und Plastik auf Subjektivität. Mit der Entwicklung des Dramas schritt auch die Malerei vorwärts, um schließlich das Gebiet zu beherrschen. Und als sie zur Harmonie des Kolorits gelangte, war sie von musikalischen Wirkungen nicht mehr fern. Es kam bald zu einer kunstvoll geführten Mehrstimmigkeit der Farbentöne. Man stellte sie nicht nur nebeneinander, sondern ließ sie mittels Untermalung durchschimmern, man legte das Geheimnis des Helldunkels dar, löste seinen Zauber und lernte bald in und mit Farbentönen modulieren. Einer der größten Meister dieser arte nuova war Antonio Allegri, der 1494 in dem kleinen Städtchen Correggio das Licht der Welt erblickte.

Correggio hatte mit seiner Farbenmusik Vorgänger, Nebenbuhler und Nachfolger. Die Kunst, die Farbentöne zu einem Akkorde zusammenzustimmen, war aus Flandern gekommen. Im Altarwerke des Jodocus Vyts mit der Cäcilia und den singenden und spielenden Engeln ging die flandrische Kunst harmonischen Zusammensingens gleichsam in die Schwesterkunst der Malerei über. Vor allem kam es allmählich zu enger Verbindung von Geistigem und Sinnlichem. Die Himmelskönigin wurde zur liebevollen Mutter, der Jesusknabe zum reizenden Bambino und das Ganze zum Familienbilde. Aus den Bildern Fra Filippo Lippis klingt gar manch Wiegenlied heraus und Boticellis Venus in der Muschel ist vielleicht die erste malerisch empfundene Gondoliera. Und gewaltige, ernste Töne klangen dem Beschauer aus Signorellis Jüngstem Gericht entgegen. Die Posaunen des letzten Tages wurden hörbar und in diesem Tonmeere fanden sich die klagenden Stimmen der Verdammten mit jenen der selig Erlösten als Thema und Gegenthema zusammen. In gewichtigen Gegensatz hierzu traten in Venedig, der Stadt, wo später in San Marco Willaert und die beiden Gabrieli wirkten und wo die Wendung von den Kirchentonarten zu dem modernen Harmoniesystem erfolgen sollte, Bellini, Giorgione und Tizian. Bellinis Bilder strömen für den musikalischen Beschauer ruhige, sanfte, edel geschwungene Melodien aus, einen wundersamen mehrstimmigen Gesang dieser sante conversazioni, die zumeist Inhalt der Darstellung ist. Und Giorgiones Gemälde geben den rein gestimmten Akkord wirklichen Seelenfriedens. Ueber die Harmonie und den Sphärenklang der Tizianischen Assunta ist schon viel gesagt und geschrieben worden. Das Bild ist von wahrhaft musikalischem Gesamtinhalte, ein Hymnus in Farbenakkorden abgeklärtester Schönheit und mit seinen Licht- und Schatteneffekten in der Technik nur einer in allen Teilen und Teilchen feinst ausgeführten Partitur vergleichbar. Schönheit, Sinnigkeit und Lichtumflossenheit der Gestalten eines Perugino aber erinnern unmittelbar an die gleichartig wirkenden sanften Gesänge von Lassus, Arcadelt, Nanini und Cyprian da Rore. Zu ihnen allen, wie auch zu Michelangelo, dessen dramatische Gewalt er zwar nicht erreichte, wie zu Raffael, dessen musikalischem Wohllaute er aber sehr nahe kam, gesellte sich unser Meister.

Die in Rede stehende Epoche der Renaissance war es, wo die Musik in der Darstellung von Gemütsbewegungen ihre eigentümlichste Aufgabe erblickte. Nicht bedeutungslos ist der Umstand, daß damals (1570) zum erstenmal in der Kirche Sängerinnen, darunter als berühmteste Vittoria Archilei, auftraten. So konnte an Stelle der klanglich relativ indifferenten, neutralen Knaben- und Kastratenstimmen die charakteristische, weiche und sinnlicher wirkende der Frau zum musikalischen Kolorismus beitragen und einen neuen individuellen Stimmungsausdruck gewinnen helfen. Diesen fand Correggio in seiner Kunst und zwar in reicherem, unbeschränkterem Maße als seine Vorgänger; er war nicht Erfinder, aber Vollender. Er, der musikalische Maler der Renaissance, ahnte den ungeheueren Aufschwung damals schon voraus, den die Musik durch Lassus, Arcadelt, Cornetto, Caccini u. a. nehmen sollte. Correggio bildete die Kunst des Farbenakkordes, der Farbendissonanz und -auflösung durch mildere Uebergänge zur Virtuosität aus, führte die farbige Modulationskunst in der Malerei zur Höhe empor. Allerdings sank diese Kunst bald wieder, und zwar durch das Verschulden seiner Nachahmer und Schüler Parmigianino, Gatti, Rondani usw., herab, um reinster Manieriertheit anheimzufallen. Vielleicht ist damit nicht zu viel gesagt, daß Correggio mit seinem eigentümlichen Helldunkel, den frappanten Licht- und Schattenwirkungen und tönenden Farbenträumen, häufig an die Vertreter der heutigen Modulations- und Instrumentationskunst erinnert. Hier wie dort findet sich das scheinbare sanfte Ineinanderfließen, das überraschend akkordische, auf das chromatische und enharmonische Prinzip gestützte Verfahren, ja häufig beinahe fast gänzliche Aufgeben aller und jeder tonalen Begrenzung. Auf beiden Kunstgebieten begegnet man dem Drange, das Individuelle schärfer auszuprägen, dem Zug zum Subjektiven freier zu folgen und sich eventuell sogar über die Form hinwegzusetzen, wie sich letzteres bei Correggio bemerkbar macht in künstlich erdachten Verkürzungen der Zeichnung, die nicht selten zu Verzerrung führen. Es ist der drängende Wunsch, zu absoluter Charakteristik zu gelangen, der z. B. auch die markante Signatur des heutigen musikalischen Schaffens ausmacht.

Zugleich gelangt bei Correggio das weiche Gefühlselement des Katholizismus zu vorwiegender Geltung. In seinen, kirchlichen und religiösen Stoffen entnommenen Motiven verweltlicht sich vieles ganz von selbst. Gar manches aus dem Gebiete der stillen Daseinsfreude wird in die religiöse Malerei hineingezogen und damit schließlich der Himmel auf Erden bereitet. Leicht ließe sich hier wieder eine Parallele ziehen mit der (späteren) italienischen Kirchenmusik, die das Himmlische verweltlichte, den religiösen Gedanken beinahe in ketzerischer Weise seines eigentlichen Inhaltes beraubte, ihn aber mittels rationalistisch-musikalischen Verfahrens dem Menschen nahe brachte, was dem Charakter des italienischen Volkes als auch des Individuums im besonderen ganz angemessen war.

Viele der Madonnen-Bilder unseres Meisters gleichen Madrigalen halb geistlichen, halb weltlichen Inhaltes. Wir begegnen darin einem, der Behandlungsweise legendarischer Stoffe ähnlich wirkenden Verfahren, das auf beiden Gebieten recht wohl statthat, da es hier wie dort nur Aufgabe sein kann, das Göttlich-Geistige leichteren Erfassens halber in konkreter Form zu geben. Der Marien-Kultus selbst bot hierzu mit seinen hochpoetischen Legenden ein beinahe unerschöpfliches Stoffgebiet. Erinnere man sich u. a. der Madonna della scodella („Ruhe auf der Flucht"), der Verlobung der heiligen Katharina, der das Jesuskind stillenden Maria, der Madonna mit dem heiligen Hieronymus („Der Tag") und der Geburt Christi („Die Nacht"). Aus all diesen Gemälden klingt dem aufmerksam Schauenden, poetisch Mitfühlenden etwas wie sanfte, liebliche Musik heraus. Personen und Sachen sind tief in entzückend musikalische Stimmung getaucht. In anderen, allerdings der Zahl nach geringeren Gemälden schlägt Correggio viel vollere und weithin hallende Farbenakkorde an, z. B. in jenem der Kuppel von San Giovanni in Parma, wo Christus in der Glorie inmitten von Aposteln, Evangelisten und Kirchenvätern abgebildet ist. Alle blicken mit Staunen zu ihm empor, „die Gestalten regen und bewegen sich wie Klangfiguren auf den Wellen eines Tonmeeres, das berauschend sie und uns umflutet." Ziehe man einmal die Sätze der musikalischen Messe heran: in jenen Madonnenbildern der Inhalt des Benedictus oder Agnus Dei festgehalten, in diesen Farbendichtungen die Stimmung eines gewaltigen »Gloria in excelsis« malerisch fixiert, — so gäbe es eine Deutung der Ausdrucksweise beider Künste. Die Madonnen mit ihrer Umgebung von Heiligen, Putten und Engelsköpfen samt dem als Hintergrund dienenden herrlichen Ausblick in die Landschaft sind weltliche Genrestücke in geistlicher Form und Darstellung. Jede Farbe darin wurde Ton, jeder Ton Farbe. Nur mit anderen, einander entsprechenden und dienlichen Mitteln sind sie Instrument für Wahrnehmung und Mitteilung geworden — malerische Poesie, die Musik werden wollte und inmitten dieses Transsubstantiations-Prozesses verharrte.

Nach dieser Seite hin erreichte Correggio wahrhaft Großes. Hingegen gelang ihm die glaubhaft überzeugende und wirklich ergreifende Darstellung der Passion Christi, des duldenden und leidenden Erlösers nicht, oder doch höchstens nur annähernd. Auch aus den sich mit der Gestalt des Christus judex, des Weltenrichters, beschäftigenden Werken Correggios in den Fresken zu San Giovanni zu Parma und dem römischen Christus-Bilde (in der vatikanischen Galerie) klingt uns keineswegs der Ton jener gewaltigen, mystischen Tuba entgegen, die die Rückkehr des Heilandes am Jüngsten Tage anzeigt. Es lag unserem Meister und seiner Natur ferne, Ton und Weise für das »solvet saec'lum in favilla« des Messetextes zu finden, noch auch in die seelische und gemütliche Tiefe der Christenbitte »Kyrie eleison« so weit wie irgend möglich hinabzusteigen oder etwa in seinem Ecce homo-Bilde (der Nationalgalerie zu London) verwandte malerische Weisen zum Erklingen zu bringen. Wie sich Mozarts Requiem nicht mit Beethovens hoher Messe im Hinblick auf dramatische Gestaltung und Kraft des Ausdrucks vergleichen läßt, so stehen auch Correggios Arbeiten auf diesem speziellen Gebiete hinter jenen Michelangelos zurück. So fesselt beispielsweise auch im Bilde „Christus in Gethsemane" (Londoner Nationalgalerie) den Beschauer meines Erachtens weniger die Tiefe der Charakterisierung des Christus patiens als vielmehr der Stimmungszauber, der in weichen, hin und her fließenden dämmerungsgleichen Mollakkorden, in Farbengebung und rein menschlicher Empfindung über das Ganze hinzieht — ein Notturno doloroso, weit entfernt von jeder Herbigkeit, sondern im Gegenteil milden Charakters. Auf alle Fälle ein wunderbar gelungenes symphonisches Farbengedicht gedämpfter Stimmung voll und von seltener Kraft des Kolorits, der Schattentöne, aus denen sich das in der Heilandsgestalt gebundene Hauptthema mit absoluter Klarheit abhebt von der Umgebung, um schließlich das Interesse allein zu fesseln. Auch die „Beweinung Christi" (Parma) enthält keine Dissonanzen oder dramatischen Momente. Es ist ein Adagio, bei dessen Ausspinnen und Ausbeutung des Stimmungsgehalts auf ein gegensätzliches „zweites Thema" verzichtet wurde. Die den Leichnam Christi umringenden Frauengestalten sind vom Schmerz betäubt, erfüllt von der sie einzig und allein beherrschenden Liebesempfindung zu dem abgeschiedenen Meister — ein leiser Gesang vier tiefer Frauenstimmen, in der Bitte gipfelnd: dona nobis pacem . . .

Correggio begab sich in einigen anderen Bildern, musikalisch gesagt, auf das Gebiet der symphonischen Dichtung und schuf malerische Tongedichte, der klassischen Mythologie in Motiv und Vorlage entnommen und sich mit den Wünschen und Zielen der ganzen Zeit vollauf deckend. Schon frühe beschritt er diese Bahn mit den Fresken des Nonnenklosters San Paolo in Parma. Der Maler hatte sich ja oft in seinen Werken der eigentlich kirchlichen Kunst von einer jeglichen spiritualistischen Tendenz entfernt, und so entstanden diese Diana-Fresken, die im Charakter der Novellette, des Scherzos gehalten sind, voll reizenden, tönenden Lebens, von selten schöner Melodie des immer wirkenden, lebhaft pulsierenden Daseinsgefühles erfüllt und unter wahrhaft musikalischem Rhythmus von erstaunlichster Mannigfaltigkeit stehend. Wahlverwandt mit Raffaels Psyche-

Bildern, wenn ihnen auch nicht gleichkommend, weisen diese Diana-Historietten und Engel-Scherzi einen so bedeutenden Reichtum von Anmut und Erscheinungszauber auf, sind sie derartig mit musikalisch fein differenzierten Stimmungsmomenten durchsetzt, zeigen sie in Grazie und Bewegung, Uebergängen und endlichem Festhalten der Farbentöne so unglaubliche Feinheiten, daß man in der Tat darin eine wundervolle Verschmelzung der zwei Schwesterkünste erblicken muß. Hatte Correggio sich hier in den enger gezogenen Grenzen des Genrestücks gehalten, so wurde das anders in den nun zu betrachtenden Bildern, deren Stoffe der erotischen Mythologie entlehnt waren. Man sollte sie stets nur beim Klange schöner Musik anschauen. Denn es geht von ihnen eine, Gemüt und Sinne fesselnde Musik aus, wie sie vielleicht nur ein Wagner, Liszt, Berlioz und Richard Strauß schreiben konnte. Es sei hier erinnert an die Bilder der Leda (Wien), jene Szene auf den Gefilden der Seligen, die an die Episode der Wagnerschen Venus-Bergszene (in der Pariser Bearbeitung) mahnt; an das Gemälde Danae und der Goldregen und an das vielleicht schönste, weil keuscheste unter allen diesen Spezies, Jo und Jupiter. Nicht die wortreichste Sprache kann auch nur entfernt die poetische Empfindung solcher Werke in ihrem farbenton-musikalischen Gehalte wiedergeben. Am ehesten und deutlichsten vermöchte solches aber allenfalls die Musik. Denn sie drückt häufig doch das Unsagbare, zwischen den Druckzeilen und Notenreihen Stehende aus. Zu den musikalischsten Bildern des Meisters aus Correggio gehört auch jenes, die büßende Magdalena darstellende, das die neuere Forschung dem Maler zwar absprechen, ihn aber wenigstens für den intellektuellen Urheber halten zu müssen glaubt. Magdalena ist, nach Carrieres schönem Ausspruch, in Wahrheit die Muse Correggios. Zugleich auch ein echtes Gebilde der Renaissance-Epoche. Lasset uns stille sein vor diesem Bilde und atemlos lauschen! Inmitten der Gesänge ewiger Anbetung und des Gelöbnisses reuiger Entsagung tönt ein schon halbvergessenes, mit allem melodischen Reiz ausgestattetes Liebeslied plötzlich in der Erinnerung der einstigen großen Sünderin.

Antonio Allegri besaß die Instrumentation der Farbe, wie die Musiker von heute die Farbe der Instrumentation. Auf beiden Seiten nicht erst lange Bemühung um die Zeichnung, sondern von vornherein ein Bedachtsein auf die Ausführung in Farbe, ein gleiches Wertlegen auf die Harmonie der Farben wie auf die Komposition des Ganzen selbst. Hier wie dort die unglaublichsten magischen Wirkungen durch das Helldunkel, durch Untermalung, durch Beleuchtung dunklerer Partien mittels Farben- und Tonreflexe. Und als conditio sine qua non ein ungeheures technisches Können, das fast keine Grenzen mehr kennt, kühn und immer kühner alle Stoffe in das Bereich seiner Darstellung zieht, damit zugleich die Grenzen der Welt des Objekts erweitert und neue Mittel zur Ausprägung der treibenden Ideen findet. Und anderenteils auf beiden Gebieten, der Malerei und der Kunst, dieselbe Lehre: daß nämlich diese Kunst, wie unzweifelhaft durch die geschichtliche Entwicklung nachgewiesen ist, auf der Höhe ihrer Entwicklung bereits krankt, daß sie durch Anwendung des Effektes um jeden Preis dem Eklektizismus und endlichen Verfalle anheimgegeben ist.

So trifft man in Correggios Werken häufig auf einen sonderbar berührenden Zwiespalt, dessen Grund aber in den Verhältnissen der Zeit klar gegeben ist. Das Ideal der Antike mit ihrer Lichtfreudigkeit tritt gar nicht selten mitten aus den Weihrauchwolken des Altars dem Beschauer entgegen. Mittelalterlichen Sinnes, fromm und doch laut einstimmend in den vollen Gesang der kühnen Neuerer, Humanist, Künstler und einer der hervorragendsten Stimmführer in dem gewaltigen Chor, dessen Hymnus in viel verschlungener Polyphonie des Tons und der Farbe hineintönte in die neue Welt religiöser Offenbarungen, ethischer Gesetze und Neuland entdeckender Kunsterkenntnis, — so erschien mir, dem in allen Künsten das Gemeinsame, Einigende und Harmonische suchenden Musiker, der Maler Antonio Allegri aus Correggio.

Das Ende der Schreckensherrschaft?

Noch ein Wort zur Musikagenten-Frage.

Unwillkürlich kam mir beim Lesen des Basilio-Artikels in Nr. 14 d. J. über die Mißwirtschaft des Agententums und der „Konzertdirektionen" jene Frage auf die Lippen. Die Anstöße mehren sich von Jahr zu Jahr, die Armee der enttäuschten aber mittellosen Begabten wird immer größer und entschlossener; sie muß bei mutigem und energischem Vorgehen eine Bresche in die Ringmauer legen! Es ist ja durchaus nicht nötig, die Managers ganz von der Bildfläche verschwinden zu lassen; wohl aber soll ihre dünkelhafte Macht gebrochen und sie zu der Erkenntnis gebracht werden, daß sie der Künstler wegen da sind, nicht umgekehrt. Sie sollen dem Künstler als beratende, vermittelnde Instanzen zur Hand gehen, nicht aber mit diktatorischer Willkür auf ihnen herumtreten und sich aus ihrer Haut Riemen schneiden, sie zu peitschen.... Im ganzen läuft die Misere wieder auf die träge Gutmütigkeit des Künstlertums und die Macht des Kapitals hinaus. Im Anfange war der Manager in der Tat das, was sein Name besagt: ein Vermittler zwischen Angebot und Nachfrage; er bezog dafür gleich dem ehrlichen Makler der Börse seine Provision. Allein die Vermittlung machte ihn bekannt mit den Wünschen der Nachfragenden und den Schwächen des Anbietenden. Unter geschickter Ausnutzung beider arbeitete er sich bei gutem Gewinn herauf über den Künstler und die Konzertgesellschaften; er machte sie von sich und seiner „Autorität" abhängig, seine Empfehlung entscheidet in rein künstlerischen Fragen über Qualitäten, für deren Wertbemessung die Kenntnisse eines gediegenen Fachmanns, in diesem Falle mithin eines exquisiten Musikers und musikalischen Aesthetikers, notwendig sind. Nun sehe man sich einmal vom Standpunkte solch' unerläßlich notwendiger Vorbedingung unsere Konzertdirektionen und Agenturen an. Die allerwenigsten zählen zu ihren Firmen-Mitgliedern künstlerischen Beirat, die meisten Geschäftsleute alltäglichsten Kalibers, Provisions- und Spekulations-Menschen, Börsianer und Zinseszinsrechner, die nur beim Umsatz der Kunstleistung in klingende Münze in Betracht kommen, im übrigen aber Techniker und Routiniers äußerlichster Art sind. Das ist alles kein Geheimnis und die Herren selbst machen kaum irgendwelchen Hehl daraus. Warum soll der, welcher bislang in Buxkins, Wein oder Spirituosen reiste, diese etwas materiellen Artikel nicht gegen künstlerische eintauschen? Weshalb kann ein Grundstücks- und Hypotheken-Vermittler nicht ebenso gut vom Trödel mit Sängern, Pianisten, Geigern leben? Wer bei dem Vermittlungsgeschäft die fetteste Provision abwirft, ist bevorzugtes Objekt.

Der Leser wird nach obigen Darlegungen wohl begreifen, wie für einen begabten aber unvermögenden jungen Künstler, der sich in der Oeffentlichkeit betätigen möchte, die Dinge liegen. Steht ihm nicht ganz bedeutsame Protektion oder der blinde Glückszufall hilfreich zur Seite, so heißt es hier: »Lasciate ogni speranza!« — es müßte denn sein, daß er die eiserne Willenskraft und den Mut besäße, sich selbst langsam — unendlich langsam! — durchzusetzen, wobei freilich in den meisten Fällen die Worte Wagners im „Faust" Anwendung finden können:

„Wie schwer sind nicht die Mittel zu erwerben,
durch die man zu den Quellen steigt!
Und eh' man nur den halben Weg erreicht,
muß wohl ein armer Teufel sterben."

Jeder Neuling wird zunächst dem Manager als etwaiges Geschäftsobjekt sehr willkommen sein. In der Großstadt liegen die Dinge doch so, daß jede Konzertdirektion für einen bestimmten Saal oder eine Anzahl von Sälen sich mit ihrer Spekulation auf den Saisonandrang hin verpflichtet, daher auch lebhaftes Interesse daran hat, diese Räume möglichst täglich abzusetzen. Solch dringender Absicht kommt der Wunsch des Novizen, sich in einem Konzerte hören zu lassen, natürlich

gelegen. Er wird kontraktlich für einen bestimmten Saal und ein bestimmtes Datum festgeschraubt, ohne daß die beratende Rolle des Managers, der doch den Vorwärtsstrebenden auch auf seine künstlerischen Fähigkeiten hin prüfen und ihn danach placieren sollte, irgendwie in Frage käme; sie kann es ja auch gar nicht, weil den meisten Managern die Musik terra incognita ist und sie alle Texte nach der Melodie singen: „Ei, so woll'n wir noch einmal, heirassassa!" — Was „Bastlio" von den kontraktlich und durch Anzahlung verpflichteten Künstlern schreibt, ist Wort für Wort wahr, eher zu wenig gesagt. Mit dem Augenblicke der Namensunterzeichnung ist in den meisten Fällen der junge Künstler für die Konzertdirektion abgetan, weil eben dieses „Geschäft" gesichert ist und das Krebsen nach Neuem beginnt. Was geht es einen Manager an, wie namenlos schwer es armen Musikern geworden ist, sich (für Berlin) ein Kapital von 400 bis 1400 Mark (je nach dem Saale, der Reklame und dem Begleitorchester) vom Munde abzusparen oder zu borgen, um damit eine Frage an die Oeffentlichkeit zu riskieren und es als Basis für eine erfolgreiche Zukunft zu benutzen! Die üblichen Anzeigen, kurzen Vornotizen, der Druck der Programme und Karten, das ist so ziemlich alles, was bis zum Konzert geschieht für eine recht erkleckliche Provision und für die Differenz zwischen den Saalmieten, die der Künstler an den Manager, dieser dann an den Eigentümer zu zahlen hat. Ich konnte in zahlreichen Fällen feststellen, daß noch nicht einmal für „Füllung" gesorgt war (denn in Berlin werden die Konzerte zu 90 Prozent und mehr ausverschenkt, nicht ausverkauft!), daß der Konzertveranstalter vor fast leeren Bänken musizierte, daß es die vermittelnde Konzertdirektion kaum der Mühe für wert hielt, einen ihrer Angestellten für fünf oder zehn Minuten „mal nach dem Rechten sehen zu lassen". Hat der Kandidat nun seine erste Präsentation mit Glück vollzogen, anerkennende Kritiken und lebhaften Beifall gefunden und begibt sich, freudestrahlend und in der festen Zuversicht, daß seine Vertretung etwas für ihn tun werde, das nichts koste, vielmehr etwas einbringt, zu dem Musik-Mandarinen, dann erblüht ihm eine neue Enttäuschung. Man muß einmal mitangehört haben, in welch großspuriger, souveräner Art ein solcher Mann die Leute behandelt, die zu seinen Milchkühen gehören! Es ist geradezu unerhört, ein wie hochfahrender und arroganter Ton dort herrscht, darauf berechnet, die Hoffnungen zu dämpfen, damit man mit der „Schraube ohne Ende" ansetzen kann. Zunächst noch ein Konzert, dann noch eins und zum drittenmal eins! Vielleicht läßt sich danach eher etwas tun! Aber vorderhand ist ja der Betreffende zu unbekannt. Wohl hält der Manager die Mittel, ihn mit einem Schlage bekannt zu machen, in der Hand; er braucht ihn nur ein- bis zweimal an exponiertere Stelle zu rücken. Indessen wozu das jetzt? An dem Anwärter soll erst noch tüchtig verdient werden, er muß beim Absatz der Säle behilflich sein, damit der nötige Winter-Rekord geschlagen wird. So haben es die anderen, die künstlich oder auf natürliche Weise durch Managers Gnaden hochbugsiert wurden, auch der größten Mehrzahl nach gemacht. Was dem einen recht, ist dem andern billig und bringt Geld ein! Widerfährt nun gar dem kontraktlich für einen bestimmten Tag Verpflichteten das Mißgeschick, krank oder außerstande zu sein, das Konzert zu geben, dann dreht man auf Grund des „Schwarz auf Weiß" mit wahrhaft rührender Rücksichtslosigkeit die Binde zu. Ich bin selbst Ohrenzeuge gewesen, wie der Chef einer großen Konzertagentur das telephonische Angebot einer Vertretung für den erkrankten Künstler ablehnte mit dem Bemerken: „Y. ist uns verpflichtet; will X. an dem Tage konzertieren, so kann er den zufällig noch freien . . . Saal bekommen." Beschafft sich also der Behinderte nicht selbst eine Vertretung, so ist er geliefert und zahlt sein Geld für nichts. Der Manager wird natürlich nach seiner Versicherung „eifrig bemüht" sein, Ersatz zu schaffen, ihm aber dann erklären, daß er leider nicht imstande gewesen wäre, eine anderweite Besetzung herbeizuführen.

Will ein wirklich begabter Künstler ohne Fürsprache und ohne die Befähigung, sich selbst künstlerisch durchzusetzen, über das Durchschnittsniveau kommen und an markanter Stelle zur Geltung gebracht werden, dann bleibt ihm unter den gegenwärtigen, abscheulichen Verhältnissen nichts weiter übrig, als die Mahnung zu befolgen: „Tu' Geld in deinen Beutel!" Und zwar viel, möglichst viel. Denn nach der Höhe der Summe, die er dem Interesse des Managers für seine Person zahlt, richtet sich auch naturgemäß dessen Betätigung. Immer alles hübsch geschäftlich, Zug um Zug. Do ut des! Wo er das Geld hernimmt, bleibt seine Sache; aber auf „den Tisch des Hauses" ist es zu legen, bevor eben das „aktuelle Interesse" sich zu regen beginnt. Man nennt das „Betriebskapital" in kommerziell-korrektem Deutsch. Der mit solchen Vorbedingungen Vertraute wird nunmehr über manches orientiert sein, was er als direkte Konsequenz in Zusammenhang mit jenen Prämissen zu bringen vermag. Begegnet er — was ziemlich häufig geschieht! — einer Persönlichkeit, deren Künstlerschaft in grellem Mißverhältnis zur kraftvoll ausposaunten Vorreklame steht, gewahrt Leute mit mehr als mittelmäßigem Können an exponierter Stelle, den Anforderungen ihres Amtes gering oder gar nicht gewachsen, dann kann er sich leicht die Summe in fünfstelligen Zahlen vergegenwärtigen, die dazu nötig war, das Mittelmaß zur angeblichen Meisterschaft zu erheben. — Auch die Könner — künstlerisch wie finanziell — haben der Mehrzahl nach diesen Werdeprozeß durchmachen müssen. Sie sind aber durchaus nicht nach ihrer kleinen Gemeinschaft die einzigen im weiten Kreise ausübender Künstler; sie sind nur die, denen neben Begabung auch Mittel und Gefügigkeit unter die Spekulation des sie lancierenden Managers zur Verfügung standen. Man sehe sich doch den verhältnismäßig kleinen Kreis der sogenannten Spitzenreiter in unserem Konzertleben an, die wieder und immer wieder als die Künstler par excellence vordressiert werden. Es ist schon mitunter beinahe lächerlich, dem denkenden oder wissenden Publikum zuzumuten, das seien die einzigen Elite-Vertreter eines Standes, dem in Deutschland Tausende von Strebenden, Veranlagten aber Armen angehören, die sich redlich und heiß bemühen, aus der Sklavenabhängigkeit des Unbekanntseins herauszutreten, aber von der Tyrannei usurpierter Macht immer wieder in die dunklen, niederen Sphären zurückgestoßen werden. Und wenn es dann doch vorkommt, daß ein solches Talent oder Genie, durch Zufall, vielleicht auch durch eigene Energie auf hervorragendem Platze präsentiert wird, dann gibt es im Publikum wie bei der Presse zu der erstaunten Frage Veranlassung: „Wie war es nur möglich, daß diese reiche Begabung so lange unentdeckt blieb!" O ja, die Begabung war schon lange vorhanden, es fehlte nur an einem Entdecker, der selbstlos um der Kunst willen für das Talent eintrat und nicht erst auf den Goldregen wartete.

Selbstverständlich gehören zu derartigen Mißständen immer zwei Parteien: die des Anbietenden und die des Fordernden. Und hier komme ich zu einem Krebsschaden unseres modernen Konzertlebens, zu der stillen Mitarbeit der Dirigenten, Konzertveranstalter, Vorstände, Musikvereine bei den Spekulationen des Vermittlertums. Es gibt Dirigenten, die das Engagement ihrer Solisten vollständig dem Gutdünken der Konzertdirektion überlassen, weil sie von ihr wieder gewinnreiche Beschäftigung in ihrem Berufe erwarten. Vereins-Vorstände, die aus Dilettanten oder Leuten anderer (als der musikalischen) Berufsklasse bestehen, überlassen aus Mangel an eigenem Urteil, in vielen Fällen auch aus purer Bequemlichkeit die Verpflichtung gutbezahlter Solisten dem Manager, mit dem sie arbeiten, ohne irgendwelche Rücksicht auf andere, direkte Angebote zu nehmen. Wie oft ist es mir schon begegnet, daß Vereinsvorstände sich beschwerten über alte Ladenhüter unter den ihnen zugeschickten Künstlern, daß sie erstaunt waren über interessante Neubekanntschaften, die sie auf dem Wege persönlicher Fürsprache und Vermittlung machten und welche die künstlerische Leistungsfähigkeit der Günstlinge von Managers Gnaden weit überragten. Befragt, warum sie sich denn auf Gnade oder Ungnade einer unwürdigen Bevormundung auslieferten, erwiderten sie: Die Zusammenstellung ihrer Aufführungen mache auf diese Weise weit weniger Arbeit! . . Ein Hinweis auf die unmusikalischen,

heterogenen Erwerbszweige, aus denen sich unsere „Konzertdirektoren“ zusammensetzen, wird die grausame Ironie ins richtige Licht rücken, die darin besteht, daß Leute zum großen Teil akademisch gebildeter Gesellschaftsklassen mit regem, schöngeistigem Innenleben die Auswahl von Künstlern ihrer eigenen Konzerte einer Vermittlung überlassen, die auf Verdienst und Prozente sieht, der künstlerischen Bewertung aber mit beneidenswerter Unkenntnis gegenübersteht. —

Der Ruf des trefflichen Paul Marsop: „Heraus aus der Abhängigkeit des Spekulanten- und Zwischenhändlertums zur ehrenvollen Selbständigkeit und Betätigung des Könnens!“ ergeht also nicht allein an die ausübenden Musiker und Virtuosen, er geht auch an die Absatzquellen für konzertante Kunst. Solange diese aus Trägheit oder Mangel an eigenem Urteil dem unabhängigen Talente nicht erreichbar sind, so lange bleibt die ganze Sache halbes Werk! Die Isolierung der Konzertdirektionen, die Unterdrückung ihres Machtdünkels und ihrer „Geschäftspraxis“, ihre Bescheidung zur rein untergeordneten Vermittlerrolle in den Fällen, wo der komplizierte Apparat ihre Mitwirkung nötig macht, ist halbe Arbeit, wenn sich die Konzertdirigenten und Vereinsvorstände nicht solidarisch mit den Tonkünstlern erklären, den Managern ihren Absagebrief zuschicken und selbstentscheidend vorgehen. — Auch bei uns Musikern gibt es soziale wie Existenzfragen in Hülle und Fülle zu lösen; eine der brennendsten kristallisiert sich um das Diktatorentum des zu finanzieller Macht gelangten Zwischenhändlertums. Seien wir einig bei der Lösung dieser großen, entscheidenden Probleme! Werden wir selbständig und damit endlich frei! Wir können auch da, wo der Einzelne einer Hilfe und Vermittlung bedarf, diese aus den eigenen Reihen stellen und haben dann die Garantie, daß wir streng gerecht bedient werden und nicht einen bedeutenden Teil unseres Verdienstes in fremden Händen lassen. Den Werdenden und Begabten aber bietet sich die sichere Aussicht, mit ihrem Können auch zur Geltung zu gelangen, ohne daß die Wächter des Kunstheiligtums mit Gold zur Gefügigkeit gebracht werden.

Caligula.

Der $\overset{7}{\text{II}}$ im Choralsatz.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

Der strenge Choralstil läßt auf ganzen Taktteilen nur die Verbindungen $\overset{7}{\text{II}}$—V, $\overset{7}{\text{II}}_1$—V und $\overset{7}{\text{II}}_3$—V_1 zu; unmittelbare Uebergänge in dissonierende Dominantakkorde sind ihm zu weich und dürfen selbst in der Stellung von Taktgliedern nicht gebraucht werden. Nur gegen die Verbindung



ist weder in der Stellung von Taktteilen noch von Taktgliedern etwas einzuwenden. Ganz- und Halbschlüsse gewinnen durch die Mitwirkung des $\overset{7}{\text{II}}$ oder $\overset{7}{\text{II}}_1$ an kraftvoller Bestimmtheit. Mit der kühlen Objektivität des strengen Stils noch verträglich sind Trugstillstände, die durch anschließende tonische Akkorde entstehen; nur müssen sie von kurzer Dauer sein.

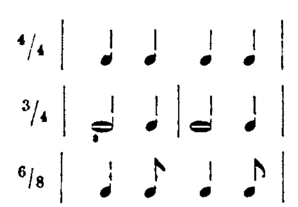
Die zwei folgenden Choräle haben jambisches Versmaß; die Texte weichen aber von den bisherigen dadurch ab, daß jede Zeile statt vier nur drei Versfüße hat. Die weibliche Endung je der ersten und dritten Zeile kann hierbei durch eine Dehnung der auf den zweiten Takt fallenden schweren Silbe ebenfalls auf einen Taktschwerpunkt gerückt werden (siehe erstes Beispiel bei „Ende“ und „Hände“), oder es kann die Dehnung unterbleiben, wodurch die leichte Silbe auf eine leichte Taktzeit fällt (siehe zweites Beispiel). Man wendet diese zweite, durch Pausezeichen kenntlich gemachte Art hauptsächlich dann an, wenn eine gehobene, schwungvolle Stimmung einen entsprechend lebhaften Ausdruck finden soll, während die erste Art für Poesien ernsten, getragenen Charakters geeignet ist.



Aufgabe. Komponiere vierzeilige Dur- und Mollchoräle gleichen Metrums.

Der $\overset{7}{\text{II}}$ im vierstimmigen Tonsatz des weltlichen Lieds.

Sollen sich die Schwingen eines Liedes freier bewegen, dann greift man zu Mitteln teils melodischer, teils harmonischer, teils rhythmischer Art. In melodischer und harmonischer Hinsicht sind alle aufgezählten Fälle freier Behandlung zulässig. Durch die Wahl einer Tripeltaktart wird in der Regel schon von vornherein im Tonsetzer eine regere Stimmung lebendig, welcher im Ringen nach einer dem Text entsprechenden Ausdrucksform die Fesseln strenger Behandlung zu eng werden. Die Verwandlung einer zweiteiligen Taktart in eine dreiteilige geschieht nach folgender Formel:



Der nachstehende Vers hat in seiner letzten Zeile nur zwei Versfüße, weshalb der erste Fuß zur Gewinnung einer taktischen Symmetrie unter den Zeilen gedehnt werden muß. Im übrigen ist die metrische Struktur dieselbe wie bei den zwei vorangegangenen Choraltexten.



Aufgabe. Komponiere zu volkstümlichen Texten ähnlichen Metrums vierstimmige Tonsätze im Dreitakt. Textbeispiele: In einem kühlen Grunde (v. Eichendorff); Fahr wohl, du goldne Sonne (Rückert); Es taget in dem Osten (v. Fallersleben).

Führer durch die Literatur des Violoncellos.

Von Dr. Hermann Cramer (Berlin).

(Fortsetzung.)

Luigi Boccherini (1730—1805), der durch seine Kammermusikkompositionen seinerzeit hochberühmte Violoncellist und Komponist.

Sonate (A dur) [Mailand, Ricordi], herausgegeben und mit Klavierbegleitung nach dem unbezifferten Basse versehen von A. Piatti (4.50 Mk.); — [Leipzig, Senff], desgl. von F. Grützmacher. (3 Mk.)

Alle sechs Sonaten dieses Meisters sind höchst besondere Erzeugnisse eines durchaus eigenartigen und ursprünglichen, phantasievollen, in bezug auf sinnliche Schönheit für das Instrument besonders dankbar setzenden Meisters. Jede dieser Sonaten hat ungemein viel Grazie und Feuer, jede ist von ihrem eigenen Gepräge, keine erinnert an die andere. Das ganze Sonatenwerk gehört zu den schönsten der älteren Zeit. Die erste in A dur, dreisätzig, hat ein wundervolles Allegro moderato mit denkbar schönstem Violoncellosatz, ein herrliches, breites, gesangreiches Largo und ein knapp geschürztes, feines Schlußallegro 3/8. Im Schlußsatze ist die Ausschreibung der Klavierstimme nach den Bässen in der Piattischen Ausgabe an der Stelle, wo das Violoncello die 16 Takte arpeggierende Akkorde hat, dürftig, weil lediglich die gleichen Akkorde wiedergebend; es fehlt hier kontrapunktischer Satz. Das macht sich empfindlich bemerkbar. (s.)

Luigi Boccherini, Sonate (C dur) [Mailand, Ricordi], herausgegeben und mit Klavierbegleitung nach dem unbezifferten Basse versehen von A. Piatti (4.50 Mk.); [Leipzig, Senff], desgl. von F. Grützmacher. (3 Mk.)

Ein feurig=glänzendes Allegro beginnt, um ohne Absatz in ein prächtiges, reich figuriertes Largo überzugehen, welches wiederum unmittelbar in das Schlußallegro ausläuft, das in lebhafter Bewegung, durch reizende animato- und tranquillo-Zwischensätze unterbrochen, flüssig und geistvoll zum Ende führt. (s.)

— — Sonate (G dur) [Mailand, Ricordi], herausgegeben und mit Klavierbegleitung nach dem unbezifferten Basse versehen von A. Piatti (4.50 Mk.); — [Leipzig, Senff], desgl. von F. Grützmacher (3 Mk.); — [Berlin, Simrock], desgl. von Moffat (1.80 Mk.); — [Mainz, Schott], desgl. von G. Paque (1.75 Mk.); — [London, Augener], desgl. von Schröder. (1 Mk.)

Diese Sonate wird von einem wundervollen Largo eingeleitet, durch welches ganz leise verhaltene Wehmut hindurchzieht, trotzdem es in G dur steht; es führt zu einem rhythmisch wie melodisch höchst wirkungsvollen Allegro alla militare, das die Spannung des Hörers keinen Augenblick erschlaffen läßt, um schließlich in einem reizenden, von allen Geistern der Anmut getragenen Minuetto zu endigen. Die Piattische Ausgabe ist gut, nur ihre Klavierstimme im ersten Satze etwas dick. In dieser Beziehung ist Moffats besser. Die von Paque läßt leider den schönen letzten Satz ganz weg und ist auch mangelhaft in bezug auf Vortragszeichen, mit denen die alten Meister es sich meist bequem machten, und die daher für den Gebrauch einzufügen sind. (s.)

— — Sonate (Es dur) [Mailand, Ricordi], herausgegeben und mit Klavierbegleitung nach dem unbezifferten Basse versehen von A. Piatti (4.50 Mk.;) — [Leipzig, Senff], desgl. von F. Grützmacher. (3 Mk.)

Beginnt mit einem entzückenden Adagiosatze, dem ein lebhafter Allegrosatz sich anschließt, welcher mit dem alla militare der G dur-Sonate einige Verwandtschaft hat. Voll Feuer und Leben. Ein Affettuoso bildet den Schluß, das in bezug auf Anmut und Schönheit in seiner Art nicht übertroffen werden kann; es dürfte als langsames Menuett aufzufassen sein. (s.)

— — Sonate (F dur) [Mailand, Ricordi], herausgegeben und mit Klavierbegleitung nach dem unbezifferten Basse versehen von A. Piatti (4.50 Mk.); — [Leipzig, Senff], desgl. von F. Grützmacher. (3 Mk.)

Glanzvolles Allegro moderato, danach ein einfach=edles Largo, dem ein gleichfalls einfacheres Amoroso 3/8 als Schluß folgt. (s.)

— — Sonate (A dur) [Mailand, Ricordi], herausgegeben und mit Klavierbegleitung nach dem unbezifferten Basse versehen von A. Piatti (4.50 Mk.); — [Leipzig, Senff], desgl. von F. Grützmacher (3 Mk.); — [Mainz, Schott], desgl. von Lasserre (2.50 Mk.); — [Magdeburg, Heinrichshofen], desgl. von J. v. Lier (2 Mk.); — [London, Augener], desgl. von Schröder. (1 Mk.)

Ein überaus glänzendes, öffentlich viel gespieltes Werk. Zu Anfang ein reich figuriertes, melodisch überströmendes Adagio, danach ein geist- und schwungvolles, geradezu sprühendes Allegro, mit schönsten violoncellistischen Klangwirkungen geziert, worauf die Sonate mit einem höchst graziösen Affettuoso abschließt. Neben der Es dur-Sonate ist diese jedenfalls die schönste der entzückenden Kompositionen, voll südlichen Feuers und sinnlicher Schönheit. Sie erfordert eine ganz beträchtliche Virtuosität des Spielers. Die Lasserresche Ausgabe ist ganz schlecht, ohne ein einziges Vortragszeichen und ohne Bogenstriche u. dergl. J. v. Lier läßt leider den letzten Satz weg. (ss.)

Ueber die Grützmachersche Gesamtausgabe der Sonaten ist noch einiges zu sagen. Während die anderen Ausgaben sich an die Boccherinische Vorlage der Violoncellostimme halten und nur die Klavierstimmen von den verschiedenen Herausgebern nach den einfachen Bässen verschiedenartig ausgeführt sind, verhält sich die Grützmachersche Ausgabe ganz anders. Sie könnte beinahe „Sechs Sonaten von F. Grützmacher, frei nach Boccherini" heißen, da sie erheblich von der Vorlage abweicht. Nimmt man sie aber als freie Nachbildung hin, so bietet sie rein musikalisch hohen Genuß, denn die Bearbeitung ist eine höchst eindringliche und reizvolle. Aehnlich hat es ja Joh. Seb. Bach mit Vivaldis Violinkonzerten gemacht, die er, ohne sich dabei irgendwie in bestimmter Weise an die Vorlage zu binden, für Klavier setzte, und J. Moscheles ließ sich durch Bachs Präludien aus dem wohltemperierten Klavier zu sehr anziehenden melodisch-kontrapunktischen Studien für Klavier und konzertierendes Violoncello anregen; auch an Liszts und anderer freie Bearbeitungen sei erinnert. Für die Grützmachersche Klavierstimme gehört ein recht fühliger, sicherer Klavierspieler, da diese Stimme sehr bedeutend behandelt ist und Schwierigkeiten bietet, dabei das Violoncello natürlich niemals drücken darf. (s.—ss.)

James Cervetto (1747—1837) war als einer der geschätztesten Violoncellovirtuosen in London tätig.

2 Sonaten (B und C dur) [London, Augener], herausgegeben und nach den bezifferten Bässen mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder. (1 Mk.)

Einfache, anspruchslose Werke. (l.)

— — Sonate (G dur) [Berlin, Simrock], herausgegeben und nach dem Basse mit Klavierbegleitung versehen von A. Moffat. (2 Mk.)

Die Sonate beginnt mit einem reizenden Sizilianosatze, dem ein frisch und freudig dahineilender schöner Allegrosatz folgt. Ein Andante espressivo in g moll unterbricht mit zarten Klagen die frohe Stimmung, um bald einem rhythmisch sehr belebten, fesselnden G dur-Allegro-Schlußsatze Platz zu machen. (l.)

Bonifazio Asioli (1769—1832), Lehrer der Komposition am Mailänder Konservatorium. Hochbegabt und berühmt.

Sonate (C dur) [Leipzig, Senff], herausgegeben von F. Grützmacher. (6 Mk.)

Ein sehr reifes Werk. Wohl das erste, das eine völlig harmonisch ausgeführte obligate Klavierstimme enthält (während die Bachschen und Händelschen Klavierstimmen zwar auch obligat behandelt, aber nicht völlig ausgeführt vom Komponisten aufgeschrieben sind, und die andern alten Sonaten sämtlich eine begleitende, unobligate, auch nicht ausgeführt aufgeschriebene Klavier-[Cembalo- oder Basso Continuo-]stimme haben). Das viersätzige Werk enthält an Stelle eines Menuetts einen „Walz" genannten Satz. Es ist wohlklingend, reizvoll und dankbar. (ms.)

c) Frankreich.

Jean Baptiste Forqueray (1700—1771), sehr hervorragender, hochberühmter Pariser Gambist.

2 Sonaten (G dur und g moll) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder. (Je 1 Mk.)

Zwei glänzende Allegrosätze in der ersten. Die zweite ist außer durch einen harmonisch und rhythmisch sehr fesselnden ersten Satz durch einen wirkungsvollen savoyardenartigen Schlußsatz ausgezeichnet. (s.)

Berteau (1700—1773), erst Gambist, später Violoncellist in Paris, von großer Berühmtheit wegen seines großen schönen Tones und seines Genies überhaupt.

Sonate (F dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder. (1 Mk.)

Einfaches, nicht besonders kennzeichnendes Werk, aus Largo und Allegro bestehend. (ms.)

Joseph Bonaventure Tillière (Anfang des 18. Jahrh.), Violoncellist, Schüler Berteaus.

Sonate (B dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder. (1 Mk.)

Ein frischer, spielfroher Allegrosatz mit Adagioeinleitung. (ms.)

Jean Balthasar Tricklir (1750—1816), geboren in Dijon, war hauptsächlich in Dresden tätig.

3 Sonaten (F, B und C dur) [Mainz, Schott], herausgegeben und nach dem bezifferten Basse mit Klavierbegleitung versehen von J. de Swert. (4 Mk.)

Einfache Tonstücke leichteren Gehaltes, u. a. mit einem fröhlichen Jagdstückchen und einem frisch dahinrollenden rondomäßigen Allegretto. (ms.)

Jean Baptiste Bréval (1756—1825), in Paris am Konservatorium Lehrer seines Faches, ein glänzender Techniker.

Sonate (C dur) [London, Augener], herausgegeben und nach dem Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder. — [Mainz, Schott.] Desgl. herausgegeben usw. von Lasserre.

Ohne Besonderheit, ziemlich reizlos. Zu Uebungszwecken tauglich. (ms.)

— — Sonate (G dur) [Berlin, Simrock], herausgegeben und nach dem Basse mit Klavierbegleitung versehen von Moffat. (3 Mk.)

Im Inhalt trockene, aber spielfreudige und daher gleichfalls zu Uebungszwecken taugliche Musik. (ms.)

Jean Pierre Duport (1741—1818), hauptsächlich in Berlin als Lehrer Friedrich Wilhelms II. tätig. Leitete die Hof-Kammerkonzerte.

Sonate (a moll) [Berlin, Simrock], herausgegeben und nach dem Basse mit Klavierbegleitung versehen von Moffat. (2 Mk.)

Einfache, spielfrohe Sonate. Zu Uebungszwecken sehr geeignet. (ms.)

Jean Louis Duport (1744—1819), Bruder des vorigen. Als Violoncellist sehr bedeutend.

Sonate (C dur) [Leipzig, Kistner], herausgegeben und nach dem Basse mit Klavierbegleitung versehen von C. Schröder. (3 Mk.)

Hauptsächlich zu Uebungszwecken gut passendes Werk. (ms.)

* * *

Nachtrag (zum 17. Jahrh.).

Caix de Hervelois. Pièces de Viole ou Violoncelle avec clavecin en 2 suites. [Paris, Durand; Leipzig, Junne.] (Jedes Heft Fr. 3.50.)



Unsere Künstler.

August Richard. — Laura Lafont-Helbling.

August Richard ist in Karlsruhe im Jahre 1875 als Sohn des Architekten Gottfried Richard geboren. Seine schon in frühester Jugendzeit erwachte Neigung zur Musik fand bei seinen Eltern liebevolle Pflege und Unterstützung. Bereits während der Schulzeit erhielt er Unterricht im Violin- und Klavierspiel, später auch in Harmonielehre und trat bei gelegentlichen Schüleraufführungen im Gymnasium schon in jungen Jahren an die Oeffentlichkeit. Der vornehm künstlerische Geist, der in der Familie herrschte, hatte seine harmonische Entwicklung sehr günstig beeinflußt. Nach dem frühen Tode seines Vaters leitete die treffliche Mutter mit selten feinem Verständnis seine Erziehung und von ihr, die im Kampf mit schweren Schicksalsschlägen die Heiterkeit des Gemüts sich bewahrt hat, erbte der Sohn auch all die Eigenschaften, die ihn als Menschen so wahr, gewissenhaft und fleißig machen. In dieser Zeit, Ende der 80er und Anfang der 90er Jahre, stand die Karlsruher Oper durch Felix Mottls geniale Persönlichkeit im Zenit ihres Ruhms und Richard bekam damals Aufführungen zu sehen und zu hören, die einzigartig und schlechthin mustergültig waren. Dadurch wurde ein großer Schatz in seine aufnahmsfreudige Seele gesenkt, und es war ihm hierdurch nicht nur ein mit allen Mitteln zu erstrebendes Vorbild, sondern auch ein großer Maßstab für späteres eigenes Schaffen gegeben.

Allerdings hatte die Musik noch nicht die Oberhand bei ihm gewonnen und Richard war sich noch nicht gewiß, ob er sie zu seinem Lebensberuf wählen sollte; deshalb bezog er nach bestandenem Abiturium die Universität Heidelberg, um zunächst Jurisprudenz und Philosophie zu studieren, daneben aber seiner gewissenhaften weiteren Ausbildung in der Musik obzuliegen. Bald zog der junge Student es vor, sich mehr mit Philosophie, Kunst- und Musikgeschichte, bei Kuno Fischer, Henry Thode und Philipp Wolfrum, als mit Pandekten und römischer Rechtsgeschichte zu beschäftigen. Reiche Anregung boten ihm die berühmten, unter des letzteren Leitung stehenden Konzerte des Bach-Vereins.

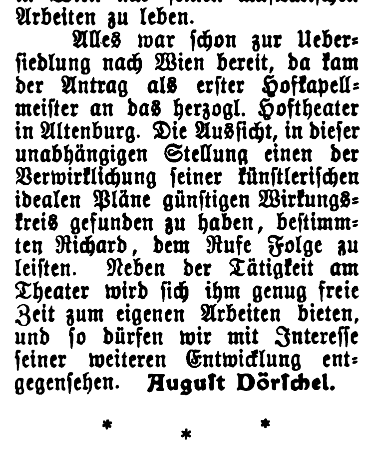


August Richard.
Hof-Phot. Louis Held, Weimar.

Drei Semester blieb Richard in Heidelberg, als er mit plötzlichem Entschlusse nach München übersiedelte, um sich nun ganz der Musik zu widmen. Er studierte zwar auch hier noch an der Universität und trieb seine philosophischen und kunstwissenschaftlichen Arbeiten weiter, aber allem voran ging die Musik. Durch eine Empfehlung Alexander Ritters kam er zu seinem eigentlichen, wirklichen Lehrer, der auch sein einziger blieb: zu Ludwig Thuille. Was Thuille als Lehrer war, hat bereits in diesem Blatte von Rudolf Louis' berufener Feder gestanden, den schönsten Passus kann ich mir aber nicht versagen, nochmals hierher zu setzen: „Mit dem reichsten Wissen und einem wahrhaft stupenden Können verbindet er die seltene Fähigkeit, auf die Individualität eines Schülers liebevoll eingehen und dem, der sich seiner Führung anvertraut, ein wirklicher Leiter der gesamten künstlerischen Entwicklung sein zu können. Man lernt bei Thuille nicht nur, man wird bei ihm musikalisch erzogen. Und gerade sein ausgesprochener Sinn für das musikalisch Logische, für Klarheit und Deutlichkeit in allen Fragen der Form und des Aufbaus, sie machen seinen Unterricht in einer Zeit, die wie die unsere so vielfach an chaotischer Unklarheit ihrer künstlerischen Bestrebungen leidet, um so wertvoller, als Thuille anderseits wieder auch so ganz und gar nichts hat vom Typus des pedantischen Schulmeisters. Er ist auch als Lehrer durchaus Künstler und das macht, daß ihm auf diesem Gebiete heute nur sehr wenige gleichkommen, niemand ihn übertreffen dürfte."

Außer seinem Lehrer stand Richard in München Alexander Ritter sehr nahe und durch ihn kam er in nähere Berührung mit den Musikgrößen, die um diese Zeit in München lebten: Schillings, Richard Strauß und Zumpe, der damals die Kaim-Konzerte dirigierte. Das Hineinwachsen in diesen Kreis der bedeutendsten neudeutschen Komponisten war natürlich nicht ohne großen Einfluß auf Richard geblieben. Von seinen Freunden und Mitschülern, die mit ihm verkehrten, wären zu nennen: Herm. Bischoff, Felix vom Rath, Richard Mors und der leider viel zu früh verstorbene Fritz Neff, der (auch aus Karlsruhe gebürtig) mit Richard Gymnasiums- und Universitätszeit durchgemacht hatte und schließlich ebenfalls Schüler Thuilles geworden war. Durch eminenten Fleiß und große Gewissenhaftigkeit war es Richard möglich, schon nach zwei Jahren seine Studien bei Thuille abzuschließen; er ging dann zu Felix Mottl nach Karlsruhe und später zu Herman Zumpe nach Schwerin als Korrepetitor. Von 1898—1900 war er am Stadttheater in Stettin, 1900—1907 am Hoftheater in Weimar als zweiter Kapellmeister neben Krzyzanowski tätig, bei dessen Liebenswürdigkeit und Entgegenkommen es ihm leicht gemacht wurde, sich in das große Opernrepertoire gründlich einzuarbeiten und in der Praxis zu erhärten, was ihm die Schule in so reichem Maße gegeben hatte.

Wenn schon er sich in seiner Kapellmeistertätigkeit wohl fühlte, trat doch der Trieb nach eigenem Schaffen immer gebieterischer hervor. Seinen bisherigen Liederkompositionen sollten größere Aufgaben folgen; größere Vorwürfe, die strenge Konzentration erforderten, ließen in ihm den Entschluß reifen, dem Theater nach Ablauf seines Weimarer Kontraktes ganz zu entsagen und in Wien nur seinen musikalischen Arbeiten zu leben.



Alles war schon zur Uebersiedlung nach Wien bereit, da kam der Antrag als erster Hofkapellmeister an das herzogl. Hoftheater in Altenburg. Die Aussicht, in dieser unabhängigen Stellung einen der Verwirklichung seiner künstlerischen idealen Pläne günstigen Wirkungskreis gefunden zu haben, bestimmten Richard, dem Rufe Folge zu leisten. Neben der Tätigkeit am Theater wird sich ihm genug freie Zeit zum eigenen Arbeiten bieten, und so dürfen wir mit Interesse seiner weiteren Entwicklung entgegensehen. **August Dörschel.**

* * *

Es gibt Künstler, die Ausgezeichnetes in ihrem Fache leisten und dennoch der Mitwelt keineswegs so bekannt sind, wie sie es von Rechts wegen verdienen. Zu diesen, aller Reklame abholden Persönlichkeiten gehört auch Frau Laura Lafont-Helbling, deren hochbedeutende Geigenkunst bisher nur einem relativ kleinen Kreise von Fachleuten bekannt geworden ist. Es wird aber jeder Kenner sofort vor ihr den Hut ziehen, wenn er erfährt, daß die noch jugendliche Geigerin erst im letzten Wintersemester in Berlin sämtliche Solosonaten von Sebastian Bach auswendig an einem einzigen Abende vorgetragen und damit einen erstaunlichen Rekord und zugleich auch einen vielbesprochenen Erfolg gehabt hat. Laura Helbling ist zu Schwaz (Tirol) als Tochter eines Musiklehrers geboren, der ihr auch den ersten Unterricht erteilte. Schon im Alter von 13 Jahren machte das kleine Fräulein viel von sich reden, indem es in jugendlicher Unbefangenheit in einer Bechstein-Saal-Matinee der Reichshauptstadt die damals anwesenden Kritiker und Fachmänner von seinem außergewöhnlichen Talent überzeugte. Seitdem hat man den Lebensgang dieser hochbegabten Geigerin mit Interesse verfolgt. Die Künstlerin ist inzwischen auch in Athen als Lehrerin tätig gewesen und entfaltet zurzeit in Berlin eine nutzbringende pädagogische Tätigkeit. Seit einigen Jahren ist sie mit dem bekannten Klavier-Professor Hermann Lafont verheiratet. P. E.

Napoleon I. und die Musik.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts begrüßten viele große Männer Napoleon Bonaparte als den Retter und Befreier Frankreichs aus den Greueln der Revolution, vor nunmehr hundert Jahren aber staunte ihn alle Welt in seiner Feldherrnglorie an. Auch Beethoven lebte anfänglich der festen Ueberzeugung, Napoleon habe als erster Konsul keine andere Absicht gehabt, als Frankreich zu republikanisieren und von diesem Punkt aus die allgemeine Weltbeglückung in die Wege zu leiten. In dieser Voraussetzung war der

große Tonheros ein enthusiastischer Bewunderer des Helden, den er den größten römischen Konsuln zu vergleichen liebte. Ihm zu Ehren schuf er in den ersten Jahren des vorigen Jahrhunderts die Heldensymphonie, die, wie bekannt, auf dem Titelblatt stolz und bezeichnend nichts als zwei Namen trug: oben

Buonaparte

und ganz unten

Luigi van Beethoven.

Das Werk sollte durch Vermittlung der französischen Gesandtschaft nach Paris abgehen; da traf in Wien die Nachricht ein, der Konsul Bonaparte habe sich zum Kaiser erheben lassen. Als Beethoven dies erfuhr, geriet er in Wut und rief aus: „Ist der auch nichts anderes, als ein gewöhnlicher Mensch? Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeize fröhnen; er wird sich nun höher wie alle andern stellen, ein Tyrann werden!" Darauf schritt er zum Tische, auf dem die Partitur lag, zerriß das Titelblatt von oben bis unten und warf das Manuskript unter einem Schwall von Verwünschungen gegen den neuen Franzosenkaiser zu Boden, wo es lange liegen bleiben mußte. Erst nach einiger Zeit verstand er sich dazu, das Werk dem Fürsten Lobkowitz zum Gebrauch zu überlassen. In dem Palaste des letzteren wurde die Symphonie mehrmals in Gegenwart des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen aufgeführt. Von Napoleon aber durfte keine Rede mehr sein. Das Werk erschien im Jahre 1806 unter dem Titel: „Sinfonia eroica, komponiert, um das Andenken eines großen Mannes zu feiern." Als nach Jahren die Kunde nach Wien kam, der Gefangene von St. Helena sei gestorben, äußerte Beethoven sarkastisch, zu diesem Ausgange habe er ihm schon vor 17 Jahren die Musik komponiert (er meinte den Trauermarsch in der Symphonie).

Der große Kaiser der Franzosen hatte in der französischen und italienischen Künstlerwelt viele Günstlinge, die er zu hohen Ehren erhob. Wehe aber denen, die sich seinen Zorn zugezogen hatten! Zu diesen gehörte Luigi Cherubini, gegen den Napoleon eine tiefe Abneigung zeigte. Anderseits vermochte auch der Tondichter seine Antipathie gegen den Kaiser niemals zu überwinden, zumal er als unabhängiger Charakter zu stolz und zu gewissenhaft war, um diesem gegenüber seine künstlerische Ueberzeugung zu verleugnen. Daher war ihm fast jede Anerkennung versagt, und seinen Werken blieb die Pforte der Großen Oper lange Zeit gänzlich verschlossen. Schon zu der Zeit, als Bonaparte noch Brigadegeneral war, hatte sich Cherubini durch eine freimütige Aeußerung des ersteren Gunst verscherzt. Der Tonmeister war veranlaßt worden, ein früher von ihm komponiertes Stück zu Ehren des siegreich aus Italien heimkehrenden Helden im Pariser Konservatorium aufzuführen, und dieser lohnte dem Komponisten seine Bemühungen dadurch, daß er nach beendigter Feier an ihn herantrat, seine Landsleute Paisiello und Zingarelli in den Himmel erhob, Cherubini aber mit keiner Silbe erwähnte. Als letzterer nach einiger Zeit mit den Deputationen anderer Körperschaften zu einem Diner bei dem Konsul befohlen war, brachte Napoleon das Gespräch wiederum auf seine italienischen Lieblinge und sprach: „Ich liebe Paisiellos Musik sehr; sie ist sanft und beruhigend. Sie haben viel Talent, aber Sie instrumentieren zu stark. Ihre Kompositionen machen zu große Ansprüche an die Zuhörer." „Ich begreife," antwortete Cherubini, „Sie fordern eine Musik, die Sie nicht hindert, an Staat und Politik zu denken." Nach einer andern Lesart soll der Tondichter höchst aufgebracht in die Worte ausgebrochen sein: „General! Schlachten gewinnen, das ist Ihr Handwerk, lassen Sie mich in dem meinigen, von dem Sie nichts verstehen, gewähren!"

Diese herbe Zurechtweisung hat Napoleon nie vergessen, noch vergeben. Das zeigte sich besonders bei folgender Gelegenheit: Napoleon berief 1802 seinen Günstling Paisiello zur Leitung seiner Kapelle, und als dieser Frankreich verließ, sollte Zingarelli sein Nachfolger werden. Da letzterer indes ablehnte, bot Napoleon diese Stelle Méhul an. Alle Welt glaubte nun, letzterer würde den glänzenden Antrag mit Freuden annehmen. Wie erstaunte aber besonders Napoleon selbst, als Méhul die ihm zugedachte Ehre förmlich ablehnte. „Nur unter einer Bedingung," sagte er, als dieser ungestüm in ihn drang, „kann ich diese Stelle annehmen." „Und diese ist?" unterbrach ihn Napoleon. „Wenn Sie mir erlauben, sie mit Cherubini zu teilen." „Wie? Cherubini? Nennen Sie mir den nicht!" rief Napoleon aus, „der ist ein naseweiser Geselle, den kann ich nicht leiden." „Er ist wahrscheinlich so unglücklich gewesen," erwiderte Méhul ruhig, „sich Ihr Mißfallen zuzuziehen, aber bei alledem ist und bleibt er doch unser aller Meister und Muster in der heiligen Musik. Zudem lebt er in dürftigen Umständen; er hat Familie, und ich wünsche sehnlichst, ihn durch Ihre Gunst wieder beglückt zu sehen!" „Ich wiederhole Ihnen aber," rief Napoleon, „daß ich nichts mit ihm zu schaffen haben will." „Nun, General, so wiederhole auch ich in diesem Falle meine bestimmte Weigerung und schwöre, daß mich nichts vermögen soll, meinen Entschluß zu ändern. Ich bin Mitglied des Instituts, er ist es nicht. Ich kann es nicht ertragen, daß etwa jemand von mir sagen sollte, ich ziehe eigennützig von der Gunst, womit Sie mich beehren, Vorteil, so daß ich alles für mich behalte und einen berühmteren Mann dessen beraube, worauf er Anspruch zu machen ein Recht hat." Méhul blieb fest bei seinem Entschluß, aber auch Napoleon wollte nicht nachgeben. Die Folge davon war, daß ein anderer Kapellmeister, Lesueur, die Stelle erhielt.

Nach mancherlei Enttäuschungen und Zurücksetzungen wollte Cherubini in Wien sein Glück suchen. Schon war er vom österreichischen Kaiser beauftragt worden, eine neue Oper zu komponieren, als der böse Genius seines Lebens, Napoleon Bonaparte, abermals seine Wege und Hoffnungen kreuzte. Nachdem er Oesterreich bei Austerlitz niedergeworfen hatte, rückte er triumphierend in der Kaiserstadt an der Donau ein. Kaum hatte der Franzosenkaiser von Cherubinis Anwesenheit in Wien erfahren, so befahl er ihn zu sich und empfing ihn mit den Worten: „Da Sie hier sind, Monsieur Cherubini, werden Sie meine Hofkonzerte dirigieren." Der Künstler fügte sich dem Machtgebote des Kaisers und leitete eine Reihe musikalischer Soireen, die er teils in Wien, teils in Schönbrunn veranstaltete. Eine jede gab Veranlassung zu neuen musikalischen Diskussionen, die besonders Napoleons Lieblingsthema, die italienische Musik, berührten, ohne daß es hierbei zwischen beiden zu irgend einer Verständigung gekommen wäre. Im übrigen zeigte sich der Kaiser zu jener Zeit geneigter als jemals, dem Künstler Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; er belohnte ihn reichlich für seine Mühewaltung und forderte ihn sogar auf, nach Frankreich zurückzukehren. Die Pariser feierten Cherubinis Rückkehr durch einen Festakt im Konservatorium, der jedoch von Napoleon so ungnädig bemerkt wurde, daß er dem Tonmeister neue Unannehmlichkeiten eintrug. Der Welteroberer war sogar so kleinlich, es dem Komponisten übel zu nehmen, daß er nach dem von ihm unterjochten Deutschland gegangen und sich von demselben hatte feiern lassen.



Laura Lafont-Kelbling.

Noch einen letzten Versuch, sich die Gunst des Kaisers zu erwerben, wagte Cherubini, als er 1809 auf die dringenden Bitten seiner Freunde die Oper „Pigmalione" komponierte. Er erwarb sich indes damit nur vorübergehend das Wohlgefallen Napoleons. Crescentinis geniale Vermittlung der Hauptrolle hatte ihn gerührt und für das Werk selber lebhaft interessiert. Als der Autor jedoch in bester Hoffnung ihm die Partitur zu dedizieren wagte, würdigte er ihn keines Wortes des Dankes oder der Anerkennung. Erst nachdem Napoleon nach seinem Sturz für die kurze Frist der „Hundert Tage" sein Regiment noch einmal aufgerichtet hatte, erwies er sich dem so arg vernachlässigten Künstler ein einziges und letztes Mal gnädig, indem er ihn zum Ritter der Ehrenlegion ernannte. Freilich galt diese Auszeichnung nicht dem Komponisten, sondern dem Kapitän des Musikkorps der Nationalgarde, als welcher er für letzteres einige Märsche verfaßt hatte. — Wenn man das ganze Verhältnis des Kaisers zu dem berühmten Tondichter ins Auge faßt, so gewinnt man, um mit Naumann zu reden, den Eindruck, als ob es einem Herrscher von so absolutistischen Tendenzen, wie Napoleon, unmöglich gewesen wäre, selbst in einem ihm ziemlich fern liegenden Fache wie der Tonkunst, einen Mann von dem unabhängigen, wahrheitsgetreuen Charakter Cherubinis neben sich zu dulden oder zu protegieren.

Im Gegensatz zu Cherubini erfreute sich sein Landsmann Gasparo Spontini der höchsten Gunst Napoleons. Auch die Kaiserin Josephine fand an der Kunst des italienischen Maestro Wohlgefallen und ernannte ihn, der den Sieger von Austerlitz in einer Festkantate verherrlicht hatte, zum Hofkompositeur und Dirigenten ihrer Kapelle.

Ihrem Einflusse ist es zuzuschreiben, daß die Opposition, die sich damals gegen Spontinis „Vestalin" in Paris erhob, endgültig besiegt wurde. Napoleon selbst bewunderte diese Oper, und sein Machtwort gebot die Aufführung. Der Kaiser ließ dem Komponisten 10 000 Franken aus seiner Privatschatulle überreichen, und auch seine Gemahlin Josephine überhäufte ihn mit Beweisen ihres Wohlwollens. Die Ruhmesatmosphäre des Napoleonischen Hofes, in deren Mitte Spontini lebte, spornte den Tonmeister an, sich auf dem friedlichen Felde der Kunst die Palme des Sieges zu erobern, und es gelang ihm. Die Geschichte der Kunst kennt, wie La Mara meint, keinen zweiten Namen, der so wie der seine als Repräsentant des neuen Cäsarentums und seiner Herrlichkeit erschiene, und kein Kunsterzeugnis, dem so wie dem seinen das Bild jener Epoche voll Kriegslust und Waffenschimmer aufgeprägt wäre. Während aber Cherubini nicht nur den Mut besaß, den keinen Widerspruch vertragenden Kaiser im Felde der Kunst zurechtzuweisen, sondern auch in der Wahl des Opernstoffes zu „Abenceragen" einen lebhaften Protest gegen Bonapartes politischen Tendenzen zum Ausdruck brachte, tritt uns Spontini als aufrichtiger und begeisterter Bewunderer des Schlachtenruhmes und des Siegesglückes Napoleons gegenüber. Der Meister verherrlicht in seiner „Vestalin", in seinem „Cortez" und seiner „Olympia" den Helden und seinen unsterblichen Nachruhm und in jenem die eherne Gestalt Napoleons. In den Ouvertüren zu diesen Opern, in den Kriegs- und Triumphzügen hallen die Schlachtendonner und die Märsche der Bataillone wider, die unter Napoleons Führung ganz Europa in unaufhaltsamen Siegeszügen vor sich niederwarfen (Naumann). Nicht ohne gewisse Berechtigung hat man daher Spontini den „Napoleon der Musik" oder den „Napoleon der Oper" genannt. Der Sturz des Kaiserreichs blieb auf die äußere Lage Spontinis ohne Einfluß; denn auch unter dem neuen Regime erkannte und schätzte man seine künstlerische Bedeutung.

Zu den Künstlern, gegen die Napoleon eine ausgesprochene Antipathie hegte, gehörte auch der Komponist Grétry. So oft er ihn zu Gesichte bekam, stellte er sich, als habe er seinen Namen vergessen, um ihm dadurch anzudeuten, daß er wenig Wert auf seine Person lege. Nach der Rückkehr Napoleons von einem Feldzuge erschien auch Grétry als Mitglied einer Deputation, um dem Helden zu seinen Siegen Glück zu wünschen. Sobald ihn Napoleon bemerkte, ging er auf ihn zu und wiederholte seine alte Frage: „Wie heißen Sie?" „Immer Grétry, Sire," antwortete der Komponist. Später scheint er jedoch in den Augen des Allgewaltigen Gnade gefunden zu haben; denn dieser erwählte ihn mit unter die ersten Ritter der Ehrenlegion (1802) und bewilligte ihm eine stattliche Pension.

Vom Glück begünstigt war nur der fruchtbare italienische Opernkomponist Ferdinando Paër, der im Jahre 1802 als Hofkapellmeister in Dresden angestellt worden war. Hier lernte ihn Napoleon kennen, und der Triumphzug des französischen Kaisers führte auch den Komponisten nebst seiner Gemahlin im Jahre 1806 mit nach Posen und Warschau. Im folgenden Jahre berief ihn Napoleon nach Paris und ernannte ihn zum kaiserlichen Kapellmeister. Fünf Jahre später folgte er Spontini als Leiter der italienischen Oper in Paris, wo er als Komponist und fast mehr noch durch sein hofmännisches Wesen geehrt und ausgezeichnet, eine lange Reihe von Jahren wirkte.

Ein anderer italienischer Opernkomponist, der schon genannte Giovanni Paisiello, war wegen Verdachts der Teilnahme an den republikanischen Bewegungen beim Könige von Neapel in Ungnade gefallen, Napoleon aber hatte eine Liebhaberei für Paisiellos Musik. Dieser hatte schon im Jahre 1797 auf seine Veranlassung einen Trauermarsch auf General Hoche komponiert und folgte 1802 einem ehrenvollen Rufe nach Paris zur Organisierung und Leitung der Kapelle Napoleons. Durch heftige Kämpfe mit seinen Rivalen Cherubini und Méhul verbittert, bat er aber bereits im Jahre 1803 um die Erlaubnis, zu seiner Familie nach Neapel zurückkehren zu dürfen. Bald darauf trat er wieder in seine alte Stellung ein.

Eine Abweisung erfuhr der stolze Kaiser einst durch den Opernkomponisten Johann Simon Mayr. Als Napoleon im Jahre 1805 dessen Oper „Ladoiska" in Mailand hörte, war er davon so entzückt, daß er dem Komponisten die Stelle des Hofmusikdirektors in Paris anbot, die Mayr jedoch ablehnte.

Auch die gefeierte Primadonna Angelica Catalani ging dem französischen Kaiser scheu aus dem Wege; denn er trat ihr von dem Augenblicke feindselig gegenüber, als sie sein Angebot eines Engagements für Paris ausgeschlagen und London den Vorzug gegeben hatte. Die Sängerin kam 1806 auf der Durchreise von Portugal nach London zum erstenmal nach Paris und gab dort vier Konzerte zu sehr hohen Eintrittspreisen. Napoleon, der sich einredete, er liebe italienische Musik (im Grunde genommen liebte er gar keine), wollte die berühmte Künstlerin an Paris fesseln und ließ sie in die Tuilerien befehlen. Zitternd kam sie zur Audienz, und barsch fragte sie der Kaiser: „Wohin reisen Sie, Madame?" „Nach England, Sire." — „Sie müssen hier bleiben! Man wird Sie gut zahlen, und Ihr Talent ist allein hier an der rechten Stelle. Sie bekommen 100 000 Franken und zwei Monate Urlaub im Jahre. Adieu, Madame!" — Damit hielt Napoleon die Sache für abgetan. Die Catalani aber hütete sich wohl, kontraktbrüchig zu werden, sondern fuhr in aller Stille nach Morlaix und von da nach London, wo sie unglaubliche Summen erwarb. Manchmal bekam sie 200 Guineen allein dafür, daß sie im Drurylane-Theater „God save the King" oder „Rule Britannia" sang. Sie ging erst wieder nach Frankreich, als Ludwig XVIII. auf den Thron kam, der ihr die Direktion des Théâtre Italien und eine jährliche Subvention von 160 000 Franken anbot, was die Catalani auch annahm. Sie haßte Napoleon so sehr, daß sie mit dem Könige ging, als der Kaiser für die „Hundert Tage" zurückkehrte, und erst nach der Rückkehr Ludwigs XVIII. nach Paris ihre Tätigkeit wieder aufnahm. Diese merkwürdige Frau war somit eine der wenigen, die sich vor dem Herrscher nicht beugten. Sie mag sich ihm wohl ebenbürtig gefühlt haben; jedenfalls hatten ihre Eroberungen vor den seinigen den Vorzug voraus, daß sie entzückten statt entsetzten.

Ein eigenartiger Vorfall brachte den italienischen Komponisten Nicolo Zingarelli mit Napoleon in Berührung. Als dem Kaiser ein Sohn geboren wurde, sollte zu Ehren des „Königs von Rom" überall ein feierliches „Te Deum" gesungen werden. Der Befehl kam auch nach Rom, das damals die Hauptstadt eines französischen Departements und wo Zingarelli seit dem Jahre 1804 als Direktor der vatikanischen Kapelle angestellt war. Alles beeilte sich, dem kaiserlichen Befehle nachzukommen. Die Peterskirche wurde prächtig ausgeschmückt, der Kapellmeister Zingarelli verständigt. Doch als an dem bestimmten Tage alles zur Feier versammelt war, fehlte die Kapelle und vor allem auch der Kapellmeister. Man läßt ihn rufen, er aber erklärt, er wolle sich lieber die Hand abhauen lassen, als bei dieser Gelegenheit dirigieren, er erkenne weder Napoleon als seinen Herrn, noch den „König von Rom" an. Da alles Zureden und alle Drohungen fruchtlos waren, so blieb nichts übrig, als Napoleon von Zingarellis Weigerung in Kenntnis zu setzen. Der Kaiser, der in diesem Punkte keinen Spaß verstand, sandte sogleich an den Präfekten von Rom den Befehl, den widerspenstigen Meister zu arretieren und zwangsweise nach Paris zu transportieren, wo sich das weitere finden werde. Dies erschreckte indes Zingarelli nicht im geringsten. Er äußerte sich so frei und fest vor dem Präfekten, daß dieser glaubte, die Begleitung der Gendarmen bei ihm weglassen zu können und ihm das Ehrenwort abnahm, daß er selbst ohne Zögern sich in Paris stellen würde. Zingarelli tat es und beeilte sich so sehr, daß er noch vor Ablauf der bestimmten Frist in Paris ankam, wo er auf dem Boulevard des Italiens in dem Hause abstieg, das sein Kollege Grétry bewohnte.

Er ließ sogleich dem Kaiser seine Ankunft melden. Man antwortete ihm nicht, und acht Tage vergingen ihm in dieser Ungewißheit. Er hatte Zeit, sich mit Ruhe auf seine Verteidigung vorzubereiten. Endlich erschien ein Abgeordneter des Kardinals Fesch, der mit großer Höflichkeit sich nach dem Befinden des Künstlers erkundigte und ihm als Ersatz für die Reisekosten 1000 Taler im Namen des Kaisers übergab. Zingarelli hob nunmehr seine Verteidigungsgründe für eine andere Gelegenheit auf und ließ seinen Dank melden. So vergingen zwei Monate, und er glaubte sich ganz vergessen, als er Befehl erhielt, eine feierliche Messe zu komponieren. Der Auftrag war vom 1. Januar 1812 datiert, und die Messe sollte schon am 12. desselben Monats aufgeführt werden. Ungesäumt machte er sich daher ans Werk, und binnen acht Tagen war die Messe fertig. Sie gefiel bei der Aufführung allgemein, und der Komponist erhielt mit vielen Lobsprüchen 5000 Franken. Nicht lange darauf wurde er beauftragt, ein „Stabat mater" zu komponieren. Das Werk wurde vor dem Kaiserpaare und dem ganzen Hofe gesungen, und die Wirkung war eine hinreißende. Napoleon ließ sich den Meister vorstellen, sagte ihm viel Schmeichelhaftes und nahm auch ein Exemplar der Oper „Romeo und Julia" freundlich an.

Zingarelli glaubte nun, er würde noch weitere Aufträge erhalten; allein er sollte sich täuschen. Es verging mehr als ein Monat, ohne daß eine Aufforderung an ihn ergangen wäre. Er erlaubte sich daher anzufragen, ob er abreisen dürfe, da seine Obliegenheiten als Kapellmeister der Peterskirche ihn nach Rom riefen. Wenn er vielleicht geglaubt hatte, man würde ihn nicht fortlassen, so fühlte er sich einigermaßen enttäuscht, als er die Antwort erhielt: Herr Zingarelli könne jeden Tag abreisen; Seine Majestät würde es sehr bedauern, wenn er ihn verantworten sollte, seine Pflichten noch länger zu vernachlässigen. Allein er war im ganzen sehr zufrieden, daß die Reise ganz andere Resultate gehabt, als er hatte erwarten dürfen, und besonders erfreute ihn, daß man kein „Te Deum" für den „König von Rom" von ihm verlangt hatte. Als er in Rom ankam, war aber seine Stelle anderweitig besetzt, und er wandte sich daher nach Neapel, wo er Paisiellos Nachfolger wurde.

Von den Beziehungen des berühmten Violinvirtuosen Viotti zu Napoleon erzählt man sich folgende Geschichte: Der große Geiger liebte das Landleben und brannte vor Begierde, Besitzer einer köstlichen Villa in einiger Entfernung von Paris zu werden. Seine Tage in diesem reizenden Orte zu beschließen, war sein liebster Gedanke; aber die Verwirklichung war eine Unmöglichkeit. Denn jene Villa sollte 50 000 Franken kosten, und so lange und erfolgreich Viotti auch seine Kunst getrieben hatte, war er doch nicht haushälterisch genug gewesen, um eine solche Summe zu erübrigen. Napoleon hielt viel auf den berühmten Virtuosen und sah ihn immer gern bei sich. Er hatte von der Vorliebe Viottis für das Landleben und seinem Lieblingswunsche gehört, und dies gab ihm den Gedanken zu einem originellen Scherze ein, mit dem er seinen Schützling überraschen wollte.

An einem Neujahrstage kam Viotti, wie gewöhnlich, um dem Kaiser seinen Glückwunsch darzubringen. Napoleon nahm ihn ganz besonders gnädig auf und unterhielt sich lange mit ihm. Als er endlich im Begriffe stand, sich zu entfernen, rief er ihn noch einmal zurück und sagte: „Apropos, Viotti, ich habe in diesen Tagen Ihre Nichte gesehen; sie ist ein reizendes Mädchen, und ich möchte ihr mein Neu-

jahrsgeschenk machen. Da ist eine köstliche Schokolade; bitten Sie Ihr Frl. Nichte, sie von mir anzunehmen.“ Mit diesen Worten übergab der Kaiser Viotti ein Päckchen, das die Form und Größe eines höchst winzigen Schokoladekuchens hatte. Als der Violinist zu Hause angelangt war, sagte er lächelnd zu seiner Nichte: „Liebes Kind, da habe ich dir ein Geschenk vom Kaiser mitgebracht; es ist freilich nur ein Stückchen Schokolade, aber du weißt, daß er zuweilen originelle, wunderliche Einfälle hat.“ Das junge Mädchen beeilte sich, die Hülle zu lösen und das kleine Päckchen zu öffnen. Aber man denke sich ihr Erstaunen, als sie darin 50 Banknoten, gerade die Summe vorfand, die Viotti zum Ankauf des Landsitzes brauchte. —

Napoleon hatte unter den Musikern einen Doppelgänger, der ihm nicht nur außerordentlich ähnlich sah, sondern ihm auch in bezug auf den Wuchs und die Bewegungen vollkommen glich. Es war der bekannte Geigenvirtuos Boucher, der als Doppelgänger Napoleons fast ebenso berühmt geworden ist, wie als Künstler. Boucher war ein begeisterter Verehrer des Kaisers, und da er seine Rolle äußerst gewandt spielte, so hatte Napoleon nichts dagegen einzuwenden. Den tatsächlichen Erfüllungen seiner Versprechungen wußte der Künstler dadurch zu entgehen, daß er die Bittsteller, wenn sie allzu heftig in ihn drangen, nach den Tuilerien beschied. Doch wollte Boucher nicht nur passiv in das Leben des Kaisers eingreifen, sondern ihm auch auf andere Weise seine treue Ergebenheit beweisen und ließ sich eines Tages — kurz vor der Schlacht bei Waterloo — zur Audienz melden. „Sire,“ sprach er, „ich möchte Ihnen einen Vorschlag machen, der vielleicht den Ereignissen der nächsten Zeit eine ganz andere Wendung geben dürfte.“ „Sprechen Sie, Boucher,“ sagte der Kaiser, der für seinen Doppelgänger immer eine besondere Vorliebe hatte. „Ich möchte Ihnen den Vorschlag machen, Sire, die frappante Aehnlichkeit, die ich mit Ew. Majestät besitze, in der Weise auszunutzen, daß Sie mich an die Spitze eines Flügels stellen. Auf diese Weise würde das Heer nicht einen, sondern zwei Napoleons vor sich sehen, und der vielleicht sinkende Mut unserer Truppen würde durch Ihren Anblick neu belebt werden.“ Napoleon schien über die Worte des Virtuosen nachzudenken, dann lächelte er traurig, reichte dem Künstler die Hand und sagte: „Ich danke Ihnen für Ihren Vorschlag, Boucher, doch ich kann ihn nicht annehmen. Was würde man wohl von mir sagen, wenn man erführe, daß ich mich gerettet habe, während ein anderer an meiner Stelle gestorben ist?“ Boucher mußte sich mit diesem Bescheide begnügen und verabschiedete sich von Napoleon, an den er noch einmal mit einem ähnlichen Vorschlage herantrat. — Die Entscheidungsschlacht war geschlagen, Napoleons Stern war untergegangen. Da trat Boucher wieder vor ihn hin und machte ihm den Vorschlag, er wolle statt seiner nach St. Helena gehen, der Kaiser aber solle nach Amerika fliehen. Wieder lehnte Napoleon ab und Boucher sah ihn zum letztenmal.

Im Jahre 1822 befand sich der Geigenvirtuose in Petersburg, um Konzerte zu geben. Eines Tages, als er sich beim Fürsten Nareskin hören lassen wollte, kam auch Kaiser Alexander dorthin. Sobald er Boucher bemerkte, ging er auf ihn zu und sagte mit der größten Liebenswürdigkeit zu ihm: „Herr Boucher, ich möchte Sie bitten, morgen in meinen Winterpalast zu kommen.“ Hier zeigte er ihm einen kleinen Hut ohne Tressen, einen Degen, eine Oberstuniform von den Jägern der französischen Garde und ein Offizierkreuz der Ehrenlegion. Alle diese Gegenstände hatten Napoleon gehört und waren in Moskau gefunden worden. Kaiser Alexander sagte: „Man hat mir von Ihrer Aehnlichkeit mit Napoleon erzählt, ich finde sie noch auffallender, als ich glaubte. Meine Mutter bedauert, den Kaiser Napoleon nicht gesehen zu haben. Wenn Sie die Güte haben wollten, dieses anzulegen, so würde ich Sie so meiner Mutter vorstellen, die es Ihnen, so wie ich, sehr Dank wissen würde.“ Boucher willigte ein und wurde der Kaiserin-Mutter vorgestellt. Die Täuschung gelang vollkommen.

Aus der Charakteristik Bonapartes werden noch folgende Auslassungen des bekannten deutschen Komponisten und Musikschriftstellers Johann Friedrich Reichardt interessieren, der dem damaligen ersten Konsul und seiner Gemahlin Josephine 1802 in St. Cloud vorgestellt wurde. Reichardt sagt:

„Er liebt weder Musik noch Tanz; nur am Theater, aber auch nur an der Tragödie, und in dieser auch nur wieder an Corneille, findet er Interesse. Er liebt auch das Spiel nicht, nicht einmal Jagen und Reiten, ungeachtet er einige Hundert der schönsten englischen Jagdpferde und Jagdhunde im Stalle hat; Herrschen ist seine einzige Leidenschaft und Beschäftigung, die Staatsgeschäfte sind für ihn nicht mit der gewöhnlichen Ordnung abgetan; er ruht am Tage oft stundenlang auf dem Ruhebett in seinem Arbeitszimmer, wenn sein gar nicht starker Körper erschöpft ist, und hält dagegen alles um sich her den größten Teil der Nacht in Bewegung — seine Gemahlin nicht ausgeschlossen, die sich nicht eher als er zur Ruhe begibt. Auch Leute aus der Stadt, denen er etwas sagen will, läßt er mitten in der Nacht rufen, er mag in Paris oder St. Cloud sein, und an der Art, wie er sie abfertigt, oder sie auch stundenlang warten läßt, sieht jeder leicht, daß er der Stunde gar nicht eingedenk ist.“ **J. Blaschke** (Glogau).



Musikhistorische Gebäude.

Das Richard Wagner-Haus zu Graupa b. Dresden.

In ländlicher Abgeschiedenheit, weit ab vom Strome des Verkehrs mit seinem Lärm, liegt das Dörfchen Groß-Graupa. Von Pillnitz bei Dresden (mittels Dampfschiff oder elektrischer Bahn zu erreichen) führt ein Weg am Fuße des Porsberges entlang und nach etwa einstündigem Spaziergange erreicht man das genannte Dörfchen. Es besteht aus Bauerngehöften und ist von fruchtbaren Wiesengründen und Feldern umgeben. In der Richtung nach Dresden zu steigt der Porsberg mit seinen Ausläufern auf, dicht mit Laub- und Nadelwald bedeckt. Von seinen Höhen genießt man eine entzückende Aussicht auf die sächsische Schweiz und das Erzgebirge.

In dieser Idylle hat Richard Wagner den Sommer des Jahres 1846 verlebt. Das Haus, in dem er wohnte, war das ehemals Schäfersche Gut. Es ist mit dem dazu gehörigen Gehöft so erhalten, wie es damals beschaffen war. Diese Stätte ist für jeden Wagner-Verehrer, ja für die Musikgeschichte überhaupt, von besonderer Bedeutung; denn nicht nur, daß der Meister einst hier gewohnt hat, er hat auch hier geschaffen: der „Lohengrin“ ist während jenes Aufenthaltes im musikalischen Entwurfe entstanden.

Seit jener Zeit ist dem Hause besondere Beachtung geschenkt worden. Ein Kennzeichen seiner Bedeutung wurde aber erst 1894 an-



gebracht. Es besteht in einer Gedenktafel, die über dem mittleren Fenster des oberen Stockwerkes (an der Straßenseite des Hauses) angebracht ist. Sie verkündet:

In diesem Hause entwarf
Richard Wagner
im Sommer 1846 die Musik zum
Lohengrin.
Errichtet im Jahre der ersten
Lohengrin-Aufführung in Bayreuth 1894.

Gestiftet wurde die Tafel von der Familie des Bildhauers Kietz; seit dem 27. Juli 1894, dem Tage der ersten Bayreuther Lohengrin-Aufführung, schmückt sie das Haus.

Der vorletzte Besitzer des Gutes, Pianofortefabrikant Syhre in Dresden, ließ am Eingang zum Gehöft eine Säule aus rotem Granit errichten, die folgende Inschrift trägt:

Richard Wagner 1846.
Du hobst der Väter alte Sagen
Aus dem versunknen Schacht empor,
Nun wird, wo Künstlerherzen schlagen,
Die ganze Welt ein Wagner-Chor.

Im Treppenhaus, das aus Stein gebaut ist, befindet sich eine schlichte Wand-Inschrift, die unter Glas und Rahmen (? Red.) gebracht worden ist. Sie lautet:

Es gibt ein Glück, das ohne Reu.
Elsa — Therese Malten.
15. März 1905.

Seit einiger Zeit ist das Bauerngut im Besitze des Rittergutsbesitzers v. Gentzen. Es hat sich nun eine Ortsgruppe gebildet, deren Zweck der Ankauf des Lohengrin-Hauses ist, um es der Nachwelt in seiner geschichtlichen Verfassung zu bewahren. Da die Mittel hierzu noch nicht vorhanden sind, begnügte man sich zunächst, die beiden Wagner-Räume im oberen Stockwerk zu mieten und sie dem Besuche des Publikums freizugeben. In verdienstvoller Weise nahm sich

der Angelegenheit besonders Professor Gaßmeyer in Leipzig an, dessen Sommeraufenthalt seit mehreren Jahren Graupa ist. Es war nicht möglich, die Möbel, die Wagner seinerzeit benutzt hatte, wieder aufzufinden und aufzustellen. Die Räume sind noch leer. Sie bestehen aus einem Wohnzimmer, von dem zwei Fenster nach dem Hofe, zwei nach der Straße zu gelegen sind. Daneben befindet sich das Schlafzimmer mit zwei Fenstern, eines nach der Straße, das andere nach dem rückwärtigen Garten zu. Die Wände beider Zimmer sind schmucklos getüncht, Türen und Dielen in ihrer altbäuerischen Art erhalten. In diesen einfachen Räumen soll ein Museum eingerichtet werden, das Gegenstände, die auf Wagner Bezug haben, aufnehmen wird.

Der Anfang hierzu konnte am 21. Juli d. J. gemacht werden. An diesem Tage — einem Sonntage — vormittags 11 Uhr, wurde eine schlichte, aber würdige Wagner-Feier unter dem großen Nußbaum des Gutshofes bei hellem Sonnenschein abgehalten. Die Männergesangvereine des Ortes begrüßten die Teilnehmer der Feier durch vierstimmigen Gesang. Hierauf hielt Professor Gaßmeyer eine Rede, deren Inhalt — in der Hauptsache auf Glasenapps Wagner-Biographie beruhend — hier im Auszug wiedergegeben wird.

Nach einem an Anstrengungen und Aufregungen reichen Winter, 1845/46, fand Wagner, der damals Hofkapellmeister in Dresden war, in dem Dörfchen Graupa die Ruhe, nach der er sich sehnte. Er schrieb von hier aus an einen Freund: „Gott sei Lob, ich bin auf dem Lande! Eine große Wohltat hat mir mein König durch die Gewährung eines längeren Urlaubes erzeigt. Ich wohne in einem gänzlich unentweihten Dorfe, — ich bin der erste Städter, der sich hier eingemietet hat. Nun hoffe ich alle Erlabung des Gemütes und meiner Gesundheit von meinem Bauernleben. Ich laufe, liege im Walde, lese, esse und trinke und suche das Musikmachen ganz zu vergessen."

Wagners Schützling, der junge Bildhauer Kietz in Dresden, besuchte ihn eines Sonntags. Aus seinen Erinnerungen sind einzelne anschauliche Züge für den Landaufenthalt Wagners charakteristisch. Dieser selbst war gerade auf seinem Morgenspaziergange. Kietz ging ihm entgegen und erblickte ihn bald, das Gesicht von einem riesig großen, breitrandigen weißen Strohhut beschattet, der ihm sehr gut stand. Er war in Gesellschaft eines Herrn aus Königsberg, den er stets „Lieber Bruder in Christo" anredete. Nach Tische gingen die Damen in den Garten hinunter, weil in der Laube Kaffee getrunken werden sollte. Wagner saß noch auf dem Sopha, der Hund Peps ungeduldig kläffend und heulend neben ihm. Plötzlich sagte Wagner mit seiner unnachahmlichen Ironie ganz ernsthaft zu ihm: „Was bellst du den großen Richard Wagner an?"

Nach der Zeit seiner Verbannung besuchte der Meister in Begleitung seiner Gemahlin das Dorf und das Haus. Alles fand er noch so vor, wie es ehemals gewesen war, den Hof, die Scheune, dahinter die Obstbaumhecke, dann den Wiesenweg bis zum Walde, den er einst so viel gewandelt. Nur eines blieb ihm verschlossen: die Zimmer, die er ehemals bewohnt hatte. Die Hausbewohner waren auf den Feldern, nur das kleine Söhnchen spielte im Hausflur. Und so konnte Wagner nur bis an die Tür der Zimmer gelangen, die er so gern wieder betreten hätte. Beim Fortgehen schenkte er dem Kleinen ein Talerstück.

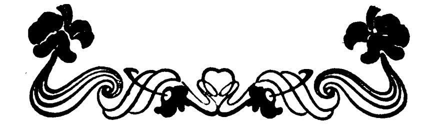
So weit Wagners persönliche Beziehungen zu dem Hause. —

Professor Gaßmeyer teilte am Schluß seiner Rede mit, daß Frau Cosima Wagner in Bayreuth schriftlich ihre besten Glückwünsche zu der Wagner-Feier am Lohengrin-Hause übersandt habe, ferner, daß der Magistrat der Stadt Bologna beschlossen hat, eine Kopie des Ehrenbürger-Briefes, der Wagner aus Anlaß der ersten Lohengrin-Aufführung in Bologna überreicht worden ist, herstellen zu lassen und dem Ausschuß für das Lohengrin-Haus zu Graupa zu schenken.

Als erster Schmuck der Räume war ein seltenes Bild Wagners eingetroffen, geschenkt vom Kapellmeister Kurt Hösel in Dresden. Im Anschluß an die Festrede wurden noch überreicht durch Herrn stud. phil. Kaiser im Auftrage des Akademischen Wagner-Vereins zu Leipzig ein künstlerisch ausgestattetes Fremden-Album, ferner vom Herrn Staatsanwalt v. Ehrenstein in Dresden ein Bild des berühmten Wagner-Sängers Tichatschek, dessen 100. Geburtstag ja in dieses Jahr fiel, ein Bild des königlichen Gönners Ludwig II., und ein Bild des ersten Tristan-Sängers, Schnorr v. Carolsfeld, dessen Todestag (21. Juli 1865) gerade mit dem Tage der schlichten Feier in Graupa zusammenfiel. Im Namen der Residenzstadt Dresden und zugleich im Namen der Dresdner Ortsgruppe des Richard Wagner-Vereins dankte Stadtrat Plötner aus Dresden Herrn Gaßmeyer für seine Tätigkeit zur Erhaltung dieser musikhistorischen Stätte. Nicht unerwähnt sei, daß das Ortsmitglied Herr Findeisen, ein rechter Volksdichter, dem Hause zur Feier des Tages einen poetischen Gruß widmete. Den Schluß bildete die Besichtigung der Räume, Aufstellung der Geschenke und abermaliger Männergesang.

Wir wünschen dem Ortsausschuß für das Wagner-Haus von Herzen Glück in seinen Bemühungen zur Ausschmückung der Räume und Erwerbung des denkwürdigen Gebäudes.

A. Richard Scheumann.



Isadora Duncans Tanzschule.

Von **Anny Wothe** (Leipzig).

Die vielen Gegner Isadora Duncans hatten in der vergangenen Saison in verschiedenen Städten Gelegenheit, das was die kluge und gewandte Amerikanerin anstrebt, eingehender kennen zu lernen. Isadoras Tanz an sich hat immer Beifall gefunden und nur die Art, wie sich die Künstlerin in Szene setzte, war es wohl, die verletzte. Wer die Duncansche Schrift „Der Tanz der Zukunft" gelesen, der wußte aber, daß es sich gar nicht so darum handelte, Isadora selbst als Tanzkünstlerin ersten Ranges zu zeigen, sondern daß Isadora bestrebt war, eine alte Kunst neu zu beleben. Sie und ihre Tanzkunst sollte nur das Werkzeug sein, kommenden Geschlechtern das zu erschließen, was wir bis jetzt entbehren, einen „Kultus der Körperschönheit" wie zur Zeit der Antike. Isadora Duncan hatte die Absicht ausgesprochen, so lange zu tanzen, bis sie so viel verdient hätte, eine Tanzschule gründen zu können, in welcher der Versuch gemacht werden sollte, einer alten, ja der ältesten Kunst einen Tempel zu errichten, in der man der Göttin der Schönheit opfert.

Die Schule entstand und in Berlin, Dresden und Leipzig haben sich auch jetzt Vereine für Erhaltung und Unterstützung der Tanzschule von Isadora Duncan gegründet. Und wer die kleinen „Barfußmädele" gesehen hat, wird jedenfalls nicht mehr daran zweifeln, daß ein Schönheitskultus da im Werden begriffen ist, der eine Zukunft hat, wenn das, was so schön und glänzend begonnen, weiter geführt werden kann.

Es gibt viele Menschen, die sich leicht schaudernd vor einem Ballett abwenden und in den meisten Fällen ist der Tanz von heute auf der Bühne ja auch nur noch eine Karikatur. Wenn man bedenkt, daß aus der Tanzkunst, als der ältesten aller Künste, die andern Künste hervorgegangen sind, so begreift man es, daß eine feinsinnige künstlerisch veranlagte Frau auf die Idee kommen konnte, die hellenischen Tänze als Grundlage zu nehmen für den „Gottesdienst", wenn ich so sagen darf, den sie im Tanz der Schönheit weiht. Und wie die Kinder, ganz zart von Schumannscher Musik begleitet, aus einem Wolkenflor auftauchten, da gab es nichts Erkünsteltes, nichts Steifes, keine Unschönheit, keine Enge. Wie auf weiter offener Flur, wie in einem unbegrenzten Himmelsraum schwebten die kleinen Tänzerinnen mit den nackten Beinchen und den schlanken Gliederchen dahin.

Leichte Florkleidchen und solche aus Seide und Gaze, ganz kurz, die Kniee frei lassend, oder züchtig in Form der Engelsgewänder eines Donatello und Botticelli umhüllten die jungen Gestalten. Es lag so etwas unsagbar Zartes, Keusches in diesen tanzenden Kindern, daß das Leipziger Publikum wie unter einem Bann stand. Zuerst tanzten die Kinder nach der Musik von Robert Schumann. Ganz leicht, nur eine Melodie. Kleine sylphidenhafte Geschöpfe, an deren Schultern man nur noch die schimmernden Flügel suchte, um sie für lebendig gewordene Schmetterlinge zu halten. Die kleine Temple Duncan, eine Nichte Isadoras, vermittelte den Anfang. Es folgten „Glücks genug" — „Winterzeit" — „Erster Verlust" usw. Ganz besonders reizvoll wirkte die „Weinlesezeit". Es lag wie Herbstduft, wie abschiednehmender Sonnenglanz über der kleinen Schar mit den herbstlich gefärbten Gewändern.

Sehr originell und von ganz besonderer Eigenart war der Soldatenmarsch und das Kriegslied. Wirklich ein Muster, das zum Vorbild für alle unsere Ballettschulen dienen könnte, die mit ihren oft so abgeschmackten Tänzen das Publikum langweilen.

Dann kam Franz Schubert an die Reihe. Es war in der zartsinnigsten Weise die Verkörperung der Töne in seltsamem Gemisch zu den Gemälden alter Meister. Wer die keuschen Mädchengestalten, wilde Blumen in dem losen Haar, in den durchsichtigen Gewändern leicht wie ein Hauch, flüchtig wie ein Traum über die Bühne gleiten sah, der wußte nicht, was er mehr bewundern sollte, die getanzte Musik oder die getanzten Bilder. Ein Walzer von Lanner, „Rosenringel" und „Tanzreigen" von Humperdinck erregten stürmischen Beifall. Wie da die Putten umherschwirrten, wie es von den kleinen Tänzerinnen auf die Zuschauer überging, das Meer von Glück und Lust, von Lebensfreude und Lebenskraft! Die flatternden Figürchen dort unter dem Wolkenprospekt zeigten uns in geradezu verblüffender Einfachheit, wie die überschüssige Kraft künstlerische Verwendung im Tanze findet. Die Kinder — man sieht es an ihren Gesichtern — wissen, was sie tanzen. Sie heben nicht wie die Automaten Arme und Beine, wie es die Ballettschule lehrt, sondern wenn sie die Arme heben, dann sieht es aus, als wollten sie mit den schlanken Armen jauchzend, bebend, verlangend nach den Wolken greifen. Es ist, als haschten sie nach den Wipfeln der Bäume, als brechen sie Blumen von zartem Gesträuch, als tanzten die kleinen Füßchen mit Wind und Wellen um die Wette.

Die eigentliche Tanzlehrerin in der Duncanschule im Grunewald bei Berlin ist nun Miß Elizabeth Duncan. Isadora hat nur die künstlerische Leitung. Meist werden die Tanzübungen im Freien abgehalten. Gewöhnlich zieht die ganze junge Gesellschaft, etwa 20 Mädchen von 5—16 Jahren, in den Wald und hier, am Herzen der Natur, unterstützt von der verständigen, einsichtsvollen und feingebildeten Lehrerin, erschließt sich den Kindern das Reich der Schönheit, in das sie wieder tausend andere führen sollen. Diese Grazie, diese Sicherheit der Bewegungen, dieser vollendete Gebrauch

der jungen Glieder zeigen am besten, welche Wunder in der Ausbildung unserer Kinder der richtige Tanzunterricht wirken kann.

Einen geradezu überwältigenden Beweis dafür gab das Ballspiel, das die Kinder ausführten. Die Kleinsten warfen einen großen Gummiball, um ihn tanzend zu haschen. Jede Bewegung, den lustig davonhüpfenden Gesellen einzufangen, der natürlich oft über das erwartete Maß hinaus ging, wurde mit einer Grazie wiedergegeben, die zeigt, daß selbst in den kindlichsten und harmlosesten Spielen, in der allernatürlichsten Form keine unschöne Bewegung zu sein braucht, wenn die Kinder gelernt haben, ihre jungen Glieder in künstlerischer Schönheit zu gebrauchen.

Die Aufführung der Tanzschule von Isadora Duncan aber hat glänzend bewiesen, daß der energischen Amerikanerin „Wollen" nicht nur ein Phantasiegebilde ist, sondern daß die zwanzig jungen reizvollen Geschöpfe, die in der Nähe der lichtblauen Havelseen bei Berlin herangebildet werden, für den Schönheitsdienst wohl einen Tempel aufrichten können, in dem eine neue, herrliche, längst versunkene Welt uns wieder aufsteigt als „Tanz der Zukunft!"

84. Niederrheinisches Musikfest.

Ein niederrheinisches Musikfest, soweit die „niederrheinischen" in Köln gefeiert werden, statt im altehrwürdigen Gürzenichsaal zum erstenmal im Neuen Theater, im Opernhaus, zum erstenmal mit einem ausschließlich Brahms gewidmeten Konzert, zum erstenmal ohne ein den Abend füllendes Oratorium oder doch ein umfangreiches Werk für Soli, Chor und Orchester, zum erstenmal auch wohl ohne eine wirkliche Neuheit und mit mehreren großen Tonschöpfungen, die noch im voraufgegangenen Konzertwinter der festfeiernden Stadt aufgeführt worden waren . . . Und doch ein künstlerisch überaus genuß- und erfolgreich verlaufenes Fest, das auch in seinem glänzenden finanziellen Ergebnis dem Programme, dem bei seiner Bevorzugung musikalischer Gediegenheit alle besonderen, beim großen Publikum verfangenden Lockmittel fehlten, recht gegeben hat.

Die Preisgabe der alten Feststätte, des Gürzenichsaales, erfolgte hauptsächlich deshalb, weil die Akustik dort manches zu wünschen läßt und weil die Lage und Einrichtung des Gürzenichs den Aufenthalt im Freien oder in ausreichenden luftigen Räumen während der Pausen unmöglich macht, Mängel, die im Opernhause mit seinen, wenigstens für die oberen Ränge idealen Schallverhältnissen und seiner herrlichen Terrassen-Umgebung nicht bestehen. Leider gestattete das anhaltende Regenwetter nicht, aus der freien Lage des Opernhauses Nutzen zu ziehen, auch war zu beklagen, daß es im unteren Raume des Hauses (Parkett usw.) schlechter klang als im Gürzenich, wenn nicht die Darbietung wie bei den a cappella-Chören innerhalb der mit vielem Geschick in eine imposante Konzertestrade umgewandelten Bühne erfolgte. Die Geiger und die Solisten saßen außerhalb der Bühne, auf dem vorderen Teile des sich über den bei den Opernaufführungen benutzten Orchesterraum schiebenden Podiums.

Der zweite Tag, das Brahms-Konzert, mit dem das Komitee vielleicht einen Schritt ins Ungewisse zu tun geglaubt hatte, bildete den Höhepunkt des ganzen Festes. Daß die künstlerische Ausbeute hier für den fein empfindenden Musikkenner ganz besonders reich sein würde, hatte man getrost annehmen können bei der Leitung durch Generalmusikdirektor Fritz Steinbach, den berufensten und beredtesten Pionier für die Brahmssche Muse, aber über die Aufnahme bei den minder intimen Musikfreunden konnte man doch nicht von vornherein sicher sein. Sämtliche Vorführungen weckten stürmische Begeisterung. Unter Steinbach verliert Brahms von seiner Herbheit, da unter seiner Leitung auch der so oft ungehoben bleibende Schatz an koloristischen Reizen, den auch der nicht eigentlich „instrumentierende" Brahms in seine Schöpfungen versenkte, ganz zutage gefördert wird. Steinbach bietet die Werke nicht nur in vollendeter Klarheit, durchsichtig bis ins kleinste Detail dar und zieht selbst die verborgensten polyphonen und kontrapunktischen Einzelheiten ans Licht, zur größten Bewunderung des Musikers. Auf der andern Seite versteht er aber auch wieder das Wesentliche, das Melos so herauszuheben und gleichsam von dem überkunstvollen Geflecht zu sondern, daß auch dem Laien sofort alles klar und verständlich wird, und da er endlich bei der Erschöpfung des Gefühlsinhalts, des poetischen Gehalts, wie bei der Gesamtleitung eine auf Mitwirkende wie Zuhörer suggestiv wirkende Begeisterung und ein hinreißendes Temperament entwickelt, wie sie nur in dem felsenfesten Glauben an eine gute Sache und in der Absicht wurzeln können, auch die noch an der Größe und wahren Genialität Brahms' Zweifelnden mit der Aufbietung aller Beredsamkeit zu überzeugen. Und Zweifler gab es wohl nicht mehr nach der unvergleichlich gespielten, herrlichen c moll-Symphonie, nicht mehr nach den mit virtuoser Vollendung und dem eigenen ihnen innewohnenden romantischen Reiz vorgetragenen Haydn-Variationen, nicht mehr nach dem d moll-Konzert, obwohl in diesem das Orchester dem Pianisten über war, wenn schon nicht, wie das in der Regel in dem mehr symphonieartigen Werke der Fall ist, an Kraft — denn Lamond spielte den Klavierpart auf einem Bechstein mit einer fabelhaften, an Rubinsteins „Tatze" erinnernden Anschlagsstärke in den vollgriffigen Akkorden —, so doch in der Ueberlegenheit im Erfassen der Absichten des Komponisten und in der überschauenden Ruhe. Zweifler gab es aber auch nicht mehr nach dem von Fräulein Maria Philippi vollendet und mit der ganzen Askese des Ausdrucks gesungenen Altsolo in der Rhapsodie, nach Professor Messchaerts, des in seiner Art unvergleichlichen Vortragskünstlers, Liedvorträgen und den vom über 400 Kehlen starken Chor mit goldreiner Intonation, staunenswerter Technik und schöner Verinnerlichung gesungenen, überaus heiklen Fest- und Gedenksprüchen für achtstimmigen a cappella-Chor, mit denen sich der Meister 1889 bei der Stadt Hamburg für seine Ernennung zum Ehrenbürger bedankte.

Mit einer ähnlichen Bravourleistung, wie sie nicht oft auf niederrheinischen Musikfesten erlebt wird, hatte sich der Chor schon am ersten Tag durch den makellosen und steigerungsvollen Vortrag der zwanzig Minuten währenden Bachschen Motette „Singet dem Herrn" für achtstimmigen Doppelchor a cappella beim Publikum in höchsten Respekt gesetzt. Die Motette ist ein polyphones Meisterwerk allerersten Ranges. Mit großem Interesse hörte man an diesem, Bach und Beethoven geweihten Tage auch die viel zu selten aufgeführte Bachsche Solokantate für Alt, Tenor und Baß: „O Ewigkeit, du Donnerwort", die an Erfindung stellenweise zu den hehrsten Eingebungen des Thomaskantors gehört, ferner das 1801 skizzierte und 1814 für die Milder vollendete Soloterzett „Empj tremate" für Sopran, Tenor und Baß von Beethoven, das freilich noch wenig nach Beethoven klingt und vielleicht nicht einmal als Mozartisch anmutend bezeichnet werden kann, sondern eher noch als italienisch. Herrlich war die Wiedergabe der Leonoren-Ouvertüre in C dur, großartig gelang die Neunte, das Adagio wurde mit einer rührenden Innigkeit in den Kantilenen gespielt und das Finale hatte etwas Elementares; die Sieghaftigkeit der Soprane war einzig. Der Abend war mit Bachs drittem Brandenburger Konzert, das sich gleichsam aus musikalischen Keimzellen zu großer Steigerung entwickelt, von — 96 Bogeninstrumenten mit makelloser Präzision gespielt, schwungvoll eingeleitet.

Aus dem letzten Konzert hob sich besonders die ungemein weihevoll dargebotene, sehr langsam genommene „Parsifal-Musik" heraus, der letzte Akt von der Salbung Parsifals an, dem die Blumenmädchenszene in reizvollster Wiedergabe vorausgeschickt war; ferner Straußens Don Juan in glutvoller Farbengebung und die meisterliche Leistung Mischa Elmans beim Vortrag des an sich nicht immer erbaulichen Tschaikowskyschen Violinkonzerts. Aber auch Gustav Mahlers Lieder mit Orchester nach Rückert, besonders „Ich bin der Welt abhanden gekommen" und „Ich atmet' einen linden Duft", waren als stimmungsreiche Klangpoesien, und von Messchaert mit sinngemäßestem Ausdruck gesungen, von feiner Wirkung. Amy Castle aus Melbourne, die bei dieser Gelegenheit zum erstenmal den Kontinent besuchte, paßte mit ihrer wohl sehr schönen Stimme, aber unkünstlerischen Koloratur ebensowenig ins Programm, wie ihr seichtes Vortragsstück: Wahnsinnsszene der Ophelia aus Hamlet von Thomas. Die Solistenfrage war sonst mit vielem Geschick gelöst. Außer den schon Genannten wirkten mit die treffliche Anna Stronck-Kappel, der Tenorist George A. Walter (Berlin), der sich besonders als Bach-Sänger bewährte, Hofopernsänger Jadlowker (Karlsruhe), als vornehm singender Parsifal, Hofopernsänger Weil (Stuttgart), dem leider nur die kleine Aufgabe des Amfortas zufiel, und als Blumenmädchen Angèle Vidron (Köln), Mientje Lammon (Frankfurt), Dora Moran (Berlin), Claire Dux und Klara Hermann, beide aus Köln.

Das Meistersinger-Vorspiel beschloß in urwüchsig-kraftvoller und doch auch geschmeidiger Wiedergabe das ganze Fest, das die Teilnehmer nicht in der in sich gekehrten Parsifal-Stimmung entlassen sollte. Steinbach, der ein erstaunliches Arbeitspensum als alleiniger Vorbereiter und Dirigent des Festes geleistet hatte, hatte nun noch einmal wahre Beifallsorkane zu bestehen. Den Konzerten wohnten trotz des gleichzeitig stattfindenden Tonkünstlerfestes viele Musiker bei von nah und fern, darunter auch der nie auf einem „Niederrheinischen" in Köln fehlende altersrüstige Samuel de Lange aus Stuttgart. Es war eines der schönsten Musikfeste seit vielen Jahren. **Karl Wolff.**

Sängerbundesfest in Vorarlberg.

Zwei glanzvolle Festtage! Gegen 20 000 Besucher waren nach Bregenz, der prächtig gelegenen Hauptstadt Vorarlbergs, anläßlich des VI. Vorarlbergischen Sängerbundesfestes gekommen, das mit dem 50jährigen Jubiläum des Männergesangvereins „Bregenzer Liederkranz" zusammenfiel. Ein azurblauer Himmel, der sich in den glitzernden Wellen des Bodensees spiegelt, der imposante Hintergrund der im saftigsten Grün prangenden Bergeshöhen, die blumengeschmückten Seeanlagen gaben einen Rahmen für solch Fest, wie man ihn sich kaum herrlicher wünschen möchte. Der erste Tag, an dem die Kapellen des k. k. 14. Infanterie-Regiments und die Bregenzer Bürgermusik zur Begrüßung der ankommenden Sänger spielten, war besonders dem jubilierenden Verein gewidmet, die herrlich geschmückte Festhalle in den Seeanlagen war ein imposanter Zeltbau, mit Fahnen, Wimpeln, Girlanden verziert, und faßte, wie man hörte, 8—10 000 Menschen. Die Gesamtzahl der Sänger betrug über 3000, wovon auf das Deutsche Reich allein 35, auf Oesterreich 28 und die Schweiz 22 Sängervereine fielen.

Der Hauptfesttag begann um 6 Uhr morgens mit dem Weckruf der Regimentskapelle, dem bereits 7 Uhr das Wettsingen der Einzelvereine folgte, das sich in drei Abteilungen gliederte: einfacher Volksgesang, erschwerter Volksgesang, Kunstgesang. Mehrfach vertreten waren die Komponisten Attenhofer, Angerer, Heinrich Pfeil, Ludwig Liebe, W. Sturm, Engelsberg, Curti, Hegar, Edwin Schulz, Edmund Parlow, Silcher, Jul. Wengert, Ferd. Hummel. Um 10 Uhr fand die Hauptprobe der Gesamtchöre unter der Direktion Max Schwenk statt. Nach Beendigung der Festtafel um ½3 Uhr begann die Hauptaufführung, zu der das Publikum in Scharen herbeiströmte, so daß die Halle überfüllt war. Der Jubilar-Verein Bregenz eröffnete höchst stimmungsvoll den Reigen mit der „Weihe des Liedes" (Baldamus). Es folgten machtvoll wirkende Gesamtchöre: „An das Vaterland" (Gulbins), Peter Faßbänders „Deutsches Lied", Silchers „Nun leb wohl, du kleine Gasse". Die folgenden Wettgesänge umfaßten das Gebiet des Kunstgesanges. Männergesangverein Concordia Lahr (Baden) sang mustergültig die „Hymne an den Gesang" von Hegar, er ist besonders ausgezeichnet durch schöne Tenöre mit wunderbar ausgebildetem Falsett, des Basses Grundgewalt aber hätte etwas stärker sein können. Durch überaus feine Schulung imponierte der Männergesangverein Innsbruck mit der schönen Komposition „Die Nachtblume" von Joseph Reiter, die feinsinnig nuanciert vorgetragen wurde. Weiter erzielten schöne Erfolge die Gesamtchöre „Hoch empor" (Curti), „Jägers falsch' Lieb" (Dregert) und die dankbare, melodienreiche „Donausage" (M. v. Weinzierl). Die nachfolgenden Einzelvorträge „Schlafwandel" (Hegar) vom Stadtsängerverein Winterthur schwungvoll vorgetragen, „Es zog der Maienwind zu Tal" (W. Sturm) vom Sängerverein Ueberlingen gesungen und die wahrhaft erhebend und temperamentvoll vorgetragene schöne Curtische Komposition „Den Toten vom Iltis" (Liederkranz Ravensburg) erzielten Beifallsstürme.

Den Schluß machte der Gesamtchor „Burschenabschied" von J. Wengert. Sehr anzuerkennen waren die Ausdauer, hohe Freudigkeit und die feste Intonation der braven Sängerscharen. Gegen 6 Uhr stellte sich der imposante Festzug auf: Herolde zu Pferd in Vorarlberger Landesfarben, Fanfarenbläser, Vorreiter in altdeutscher Tracht, Bannerträger als altdeutsche Ritter, Fahnenjunker; weiter folgten das Ehrenpräsidium, die prächtig geschmückten Wagen der österreichischen, reichsdeutschen und schweizerischen Ehrendamen in ihren Festgewändern und Schärpen in Nationalfarben, alle mit festlich gekleideten Vorreitern. Der Hauptwagen „Das deutsche Lied" in altgermanischer Auffassung (schöne Germaninnen, Barden, germanische Jünglinge, germanische Krieger) repräsentierte sich wundervoll. Ein wahrer Blumenregen aus den im Fahnen- und Girlandenschmuck prangenden Häusern ergoß sich auf die Festzugteilnehmer, an dem auch die Zuschauer reichlich teilnahmen. Erste Preise erzielten Liederhort (Dornbirn), Konkordia (Lustenau), Sängerbund (Goldach), Männerchor (Oerlikon), Helvetia (Zürich), Frohsinn (Lindau), Konkordia (Lahr, Baden) usw. Am Abend folgte ein glänzendes See- und Parkfest. Dem rührigen Festausschuß ward lebhaftester Dank für das ausgezeichnete Arrangement gezollt. **G. v. Rieter.**

(Der Bericht über das VII. Deutsche Sängerbundesfest in Breslau mußte leider wegen Raummangels für die nächste Nummer zurückgestellt werden. Red.)

Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil trüben, das er fällt.

Dessau. Die letzte Hälfte der Opernsaison hat mit Wagners „Lohengrin" eingesetzt. Als „Elsa" erschien Frau Knüpfer-Egli (Berlin) und als „Ortrud" Frau Reuß-Belce (Dresden). In einer Meistersinger-Vorstellung sang Aloys Hadwiger den Walther Stolzing, Joseph Geis aus München den Beckmesser. Auf Engagement gastierte Frl. Beate Dereani vom Kölner Stadttheater in den Partien des Fidelio, der Troubadour-Leonore und der Senta, auf welche Gastspiele hin die Sängerin von der nächsten Spielzeit an für unsere Hofoper verpflichtet wurde. In einer weihevollen Aufführung des Tristan-Dramas sang Josephine Reinl vom Berliner Opernhause die Isolde. Ein Engagementsgastspiel mit gleichfalls positivem Erfolge absolvierte Frl. Elsa Kronacher (Berlin), die die Elisabeth im Tannhäuser darstellte. Eine überaus glänzende Neuinszene mit den prächtigsten Dekorationen und Kostümen erfuhr Wagners Rienzi. Unter den Mitwirkenden seien Herr Siegmund Krauß (Rienzi) und Frau Raben-Heindl (Adriano) besonders hervorgehoben. Neu einstudiert erschien auch „Der schwarze Domino", „Bajazzo" und „Der Barbier von Bagdad" mit Joseph Schlembach in der Titelrolle. — Die in die zweite Hälfte fallenden sieben Konzerte der herzoglichen Hofkapelle vermittelten unter Hofkapellmeister Franz Mikorey künstlerisch feinfühlender und begeisternder Leitung an größeren Werken Liszts „Ideale", Berlioz' „Symphonie fantastique", die „Pastorale" von Beethoven, Tschaikowskys 5. Symphonie, „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von Strauß, Ludwig Thuilles „Romantische Ouvertüre", Robert Schumanns 4. Symphonie, die „Faust-Symphonie" von Liszt, Beethovens 2. Symphonie, „Vorspiel und Karfreitagszauber" aus „Parsifal" von Wagner, Alexander Ritters symphonische Trauermusik „Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe" und unter Mitwirkung der Dessauer Singakademie, sowie der Liedertafel Wolf-Ferraris „La vita nuova". Als Solisten traten auf Julius Klengel (Violoncello), Tilli Koenen (Alt), Madame Charles Cahier (Mezzosopran), Gabriele Wietrowetz (Violine), Wilhelm Sieben aus München (Violine) und Klara Funke aus Frankfurt (Mezzosopran). — In den letzten drei Kammermusikabenden der Herren Mikorey, Seitz, Otto, Weise und Weber kamen zu Gehör Schuberts a moll-Streichquartett und das Forellenquintett desselben Meisters, Mozarts Klarinettenquintett, ein Klavierquintett von Anton Beer-Walbrunn, Beethovens c moll-Streichquartett aus op. 18 und das g moll-Klavierquintett von August Klughardt. Den vokalen Programmteil dieser Abende bestritten mit Liedervorträgen die Mitglieder der hiesigen Hofoper, Frl. Fernbacher (Sopran), Herr Rietan (Tenor) und Herr Jakobs (Bariton). Ernst Hamann.

Sondershausen. Um ein Klein-Weimar hier zu schaffen, berief unser neuer Hofkapellmeister Traugott Ochs den Sieger im Wettbewerb um den Rubinstein-Preis, den Pianisten Wilhelm Backhaus, zu einem „Meister-Kursus" von einigen Wochen in unsere Musikstadt. Wie einst um den König der Virtuosen in Ilm-Athen sollten sich hier die angehenden Künstler, hoffentlich alljährlich, von nah und fern um den jungen Meister scharen, dessen Ruhm jetzt durch die musikalische Welt tönt. Wilhelm Backhaus ist ein Genie in pianistischer Reproduktivität, mit dem gleichen phänomenalen Gedächtnis begabt wie Hans v. Bülow, von unfehlbarer Technik und abgeklärter Objektivität des Vortrags. Was seine pädagogischen Qualitäten anlangt, so belehrt er mehr mit dem Beispiel als mit dem Wort. Er ist verschwenderisch freigebig, ja unerschöpflich im Vorspielen. Ein Kursus bei ihm ist ein lehrreicher Gang durch die Klavierliteratur von Bach bis Tschaikowsky! Den Unterrichtsstunden fügt er stets den Vortrag einiger Meisterwerke hinzu, wobei er den Wünschen der Schüler liebenswürdig Rechnung trägt. Da kommt oft ein buntes Programm zustande: Chaconne von Bach, Etüde; Prélude, Walzer, Mazurka von Chopin; Ballade von Brahms; Rhapsodie von Liszt; Karneval von Schumann 2c. Ein Wohltätigkeitskonzert, das der Künstler zum Besten unbemittelter Konservatoristen in der letzten Woche seines Hierseins veranstaltete, ermöglichte sein Zusammenwirken mit unserer Hofkapelle in den Klavierkonzerten Es dur von Beethoven und c moll von Tschaikowsky. Er spielte das klassische Werk mit durchsichtiger Klarheit, das moderne mit hinreißendem Feuer. Als feinfühliger Chopin-Interpret offenbarte er sich in einer Folge von kürzeren Klaviersoli. Die stupende Technik des Virtuosen ist dem nachschaffenden Geiste des vortragenden Künstlers eine nie versagende Gehilfin. — Wie wir der rührigen Tatkraft des Prof. Ochs diese Aera Backhaus verdanken, so ist der neue Hofkapellmeister bestrebt, auf seinem eigensten Gebiete, in den Hofkonzerten, Gutes und Neues zu geben. Die Zahl der Orchestermitglieder ist vermehrt, ein tüchtiger Harfenist, Max Haupt, berufen, und fast jedes Konzert bringt eine örtliche Novität. Die Programme sind in letzter Zeit einheitlich zusammengestellt. Den ersten Teil beherrscht ein Komponist: Brahms, Rich. Strauß, Wagner 2c., dann folgt im zweiten Teil die Symphonie eines andern Tonschöpfers ähnlichen oder entgegengesetzten Stiles. Auch ein Solo eines unserer heimischen Künstler fehlt fast nie: so glänzten die Virtuosen C. A. Corbach (Violinkonzerte von Bruch und Brahms) und G. Wörl (Cellokonzert von Dohnányi). Marie Bolz.

* * *

London. Ein Rückblick auf die musikalischen Ereignisse Londons in der mit den Covent Garden-Aufführungen abschließenden Jahressaison läßt deutlich erkennen, daß das musikalische Leben dahier rapide an Bedeutung gewinnt. Die Zahl der Konzerte ist in der Tat enorm gewesen, und sowohl im Winter wie im besonderen auch seit Ostern hat geradezu eine Epidemie an musikalischen Darbietungen geherrscht, so daß selbst der verwöhnteste Gourmand und unersättlichste Konzertbesucher nicht in Verlegenheit geraten sein kann. Aber auch die Qualität zeigt, daß das musikalische Leben in der englischen Metropole von Jahr zu Jahr erfreulich fortschreitet. Es ist eine vielfach auf dem Kontinent, und insbesondere auch bei dem Deutschen herrschende Ansicht, daß der Engländer keine Musik in seiner Seele habe. Möglich, daß dies vor Jahren einmal zutreffender gewesen ist. Welche enormen Fortschritte England in seiner musikalischen Entwicklung aber gemacht hat, davon gibt nicht nur ein genaueres Studium der zahlreichen Konzertprogramme, insbesondere der Londoner Aufführungen, mit einer Reihe von Novitäten auch englischer Komponisten ein deutliches Bild, auch das wachsende Interesse des Publikums für die musikalischen Darbietungen so mannigfacher Art ist ein sehr beredtes Zeugnis dafür, daß die Seele des Engländers doch nicht von so musikalischer Leere sein kann. Schon mancher setzte als ein Saulus seinen Fuß auf das Inselreich, um als ein Paulus bekehrt englisches Streben und Können zu würdigen und zu schätzen. Allerdings ist auch heute noch wie von jeher die Anziehungskraft des Podiums in der Hauptsache von dem hier gastierenden und zum Teil ansässig gewordenen ausländischen Element abhängig. Produzierende wie reproduzierende Künstler führen zum größten Teile fremdländische Namen und den bedeutendsten Teil hieran wiederum nimmt Deutschland in Anspruch. Geht man auch sonst dem lieben Vetter von jenseits des Kanals manchmal aus dem Wege: seine Kunst weiß man zu schätzen. Daß in der englischen Presse des öfteren Wünsche laut werden, den einheimischen Künstlern eine hervorragendere Rolle auf den Konzertprogrammen zu

geben, einheimisches „Fabrikat“ zu unterstützen, heimische ausübende Künstler in höherem Maße zur Entfaltung ihres Könnens aufmuntern, wird man schwerlich jemandem verübeln dürfen. Trotzdem aber hat der „foreigner“ bisher seine dominierende Stellung ohne Schwierigkeit aufrecht zu erhalten vermocht, und, das ist zweifellos, wird auch noch auf recht lange Zeit hinaus den Wettbewerb des Insulaners nicht zu fürchten haben. — Der Zuwachs in der Zahl der Orchester-Konzerte in London im Verlaufe eines Jahres im Vergleich zu früheren Jahren ist in der Tat erstaunlich und dabei scheint die Unterstützung durch das Publikum in fast jedem gewünschten Ausmaße zu erfolgen. Die vor einigen Jahren eingeführten Promenade-Konzerte in der Queens Hall, die im Herbst etwa zwei Monate lang andauern, haben allabendlich ein Interesse gefunden, um das es viele deutsche Konzerthallen wohl beneiden könnten. Und dabei weisen die Programme die auserlesensten Werke erster Komponisten auf, Werke, die in der Tat auch an den qualifiziertesten Zuhörer im besten Sinne des Wortes hohe Anforderungen stellen. Eine gleiche Anziehungskraft finden die Symphonie-Konzerte des Londoner Symphonie-Orchesters. Ehe dieses Orchester auf dem Plane erschien, waren die Symphonie-Konzerte auf nur acht Aufführungen beschränkt, jetzt sind es, trotz aller verstärkten Konkurrenz, zwölf an der Zahl. Und die Promenade- und Symphonie-Konzerte dehnen sich über nahezu neun Monate des Jahres aus. Dazu kommen noch die nicht weniger künstlerischen Darbietungen des „Philharmonischen Orchesters“ und des „Queens-Hall-Orchesters“, und, last but not least, die Unzahl von Solo-Konzerten. — Das bedeutendste Ereignis im Londoner Musikleben bildet zweifellos in jedem Jahre die dreimonatliche Saison in Covent Garden von Mai bis Juli, und hier wiederum konzentriert sich das größte Interesse um die Aufführung des Nibelungen-Rings. So war's auch in diesem Jahre. Wer sich nicht sehr frühzeitig das Eintrittsrecht zu diesen Aufführungen sicherte, lief große Gefahr, überhaupt verspätet zu kommen. Der ganze Nibelungen-Zyklus gelangte in diesem Jahre zweimal, und fast unmittelbar nacheinander, zur Aufführung. Damit hat Covent Garden seine anstrengendste Aufgabe der Saison geleistet, und das allgemeine Urteil geht dahin: vortrefflich gespielt. Möglich, daß in früheren Zyklus-Aufführungen einzelne Personen von größerer Auszeichnung gewesen sind, im großen ganzen aber darf gesagt werden, hat die Gesamtaufführung nie einen so hohen Stand erreicht gehabt wie in diesem Jahre, und das Orchester hat sich schwerlich je zuvor seiner Aufgaben so muster- und meisterhaft erledigt wie jetzt. Das Hauptverdienst für das gute Gelingen des Rings im allgemeinen und das treffliche Spiel des Orchesters im besonderen gebührt natürlich dem Dirigenten Dr. H. Richter. Von Wagnerschen Werken wurden außer dem „Ring“ die „Meistersinger“ dreimal, „Tannhäuser“ dreimal, der „Fliegende Holländer“ dreimal, „Lohengrin“ zweimal und die „Walküre“ einmal (außerhalb des „Ringes“) aufgeführt. Die zahlreichsten Aufführungen fanden Puccinis drei Hauptopern „La Bohème“ achtmal, „Madame Butterfly“ siebenmal und „Tosca“ viermal. Im ganzen wurden siebenundzwanzig verschiedene Opern mit insgesamt vierundachtzig Aufführungen gegeben. Mit seinen Novitäten resp. Halbnovitäten ist Covent Garden in diesem Jahre nicht gerade glücklich gewesen. Es gibt sicherlich eine ganze Reihe neuerer Werke, die eines hohen Interesses seitens der Londoner Musikfreunde im voraus sicher gewesen wären. Es ist zum Beispiel nicht leicht zu verstehen, warum man Ponchiellis „La Gioconda“ vors Rampenlicht brachte, obgleich das Stück schon über dreißig Jahre alt ist und selbst in seinen früheren Tagen keinen ausgesprochenen Erfolg zu erzielen vermochte. Aehnlich steht es mit der Aufführung von Giordanos „Fédora“, eine Oper, der eigene Reize nicht abzusprechen sind, die aber schwerlich Enthusiasmus zu erwecken vermag. Auch die zu Anfang Juli zur Aufführung gelangte „Loreley“ von Catalani hat nicht mehr als einen Achtungserfolg erzielt, obwohl auch diese Oper nicht ohne Effekte ist. Ueberhaupt scheinen diejenigen recht zu haben, die da behaupten, daß 99 Prozent der Londoner Opernbesucher sich neuen Werken gegenüber ablehnend oder mindestens zurückhaltend verhalten. Es liegt wohl etwas Berechtigung in dem Argument, daß das Publikum nicht gerne hohe Preise für neue Experimente bezahlt. Jedenfalls ist zu konstatieren, daß in den letzten Jahren kein neues Werk, mit Ausnahme von „Madame Butterfly“ „gezogen“ hat. Die Komische Oper von Berlin, die uns im Adelphi-Theater einige Wochen lang mit Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“ unterhielt, fand höchste Anerkennung des Publikums wie der Kritik. Doch hat der finanzielle Erfolg zu wünschen übrig gelassen. Kaum nun, wo die Covent Garden-Saison ihr Ende erreicht hat, oder richtiger, schon eine Woche vor diesem Abschluß, öffnet die Moody-Manners-Gesellschaft die Tore des Lyric Theaters, auf dessen Bühne während etwa acht Wochen englische Opern, oder richtiger Opern in englischer Sprache, gegeben werden. Das Repertoire ist wesentlich moderner als das früherer Jahre; besonders zu erwähnen sind „Tristan“ (zum erstenmal hier in englisch), „Aida“ und eine Neuheit von wahrscheinlich nicht geringer Zugkraft: Mr. Hermann Löhrs einaktige Oper „Savenna“. Wir werden auf diese Aufführungen wohl noch zurückkommen. Am 17. August beginnen die bis Ende Oktober sich hinziehenden Promenade-Konzerte in der Queens Hall und soeben wird bekannt, daß die Direktion des Covent Garden Arrangements abgeschlossen hat, wonach am 5. Oktober eine achtwöchige italienische Opernsaison stattfindet. Es sind somit keine Aussichten vorhanden für musikalische Feiertage, obgleich die Konzertsaison als „tot“ bezeichnet wird. Bg.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— „Gunlöd“ von Peter Cornelius in der Bearbeitung von Waldemar von Baußnern wird im kommenden Winter an den Bühnen in Magdeburg und Dortmund und in Düsseldorf unter Professor Buths im Konzertsaal zur Aufführung gelangen.

— Karl Lafites Märchenoper „Das kalte Herz“ (nach W. Hauff von Moritz Hoernes) soll am Neuen deutschen Theater in Prag voraussichtlich als zweite Novität der kommenden Saison die Uraufführung erleben.

— „Salome“ von Richard Strauß wird in nächster Saison an der Pariser Großen Oper aufgeführt werden mit Mary Garden in der Titelrolle.

— Massenet hat eine neue Oper „Bacchus“ komponiert, Text von Catulle Mendes, die als Fortsetzung seiner Oper „Ariane“ zu gelten hat.

— Zwei Werke von Gerhart Hauptmann werden als Opern auf der Bühne erscheinen. Camille Erlanger, der Komponist des „Polnischen Juden“, hat seine Oper nach Hauptmanns Traumstück „Hannele“ nunmehr vollendet. (Das Textbuch stammt von Louis de Grammont und Jean Thovel.) Das neue Werk, das in nächster Saison in der Großen Oper zur Aufführung kommen soll, führt den Titel „L'Assomption d'Hannele Mattern“. Weiter will Ludwig Erwin Sendvai, ein Schüler Puccinis, mit Genehmigung Hauptmanns die Dichtung „Elga“ als Oper komponieren. Nach dem Vertrag hat der Komponist das Recht, für seine Zwecke Striche vorzunehmen, während sich Gerhart Hauptmann das Recht vorbehält, das Opernbuch zu revidieren und die ihm nötig erscheinenden Aenderungen vorzunehmen.

— Eine unbekannte Oper von Verdi ist, wie aus Mailand berichtet wird, dort entdeckt worden. Es soll ein Werk aus des Meisters erster Schaffensperiode sein, das er jedoch, wie es scheint, nicht zur Veröffentlichung bestimmt hatte. Die Oper fand sich in der Villa Verdi zu Santa Agata in einer Kiste, über die Verdi einst bestimmt hatte, daß sie nach seinem Tode verbrannt werde. Diesem Wunsch des Meisters ist man nun anscheinend nicht nachgekommen, denn man konnte die Kiste jetzt, viele Jahre nach seinem Tode, öffnen und entdeckte dabei das Manuskript.

— Das Covent Garden Opera Syndicate in London macht bekannt, daß das Karl Rosa-Ensemble im Opernhause eine dreiwöchige Saison englischer Opern veranstalten wird und daß Wagners „Ring des Nibelungen“ unter Dr. Hans Richters Leitung Anfang nächsten Jahres in englischer Sprache, mit möglichst englischen Künstlern gegeben werden soll.

— Für die Programme der zehn großen Philharmonischen Konzerte des nächsten Winters unter Leitung von Arthur Nikisch in Berlin sind folgende neue Orchesterwerke in Aussicht genommen: „Kleist-Ouvertüre“ von Richard Wetz, Symphonie g moll von Kalinnikoff, „Sadko“, Tongemälde von Rimsky-Korsakoff, symphonische Dichtung von Alfven, Symphonie von H. Bischoff, „Der Sturm“, symphonische Dichtung von Tschaikowsky, Serenade für kleines Orchester von Leo Weiner. — Ferner werden zum erstenmal in diesen Konzerten folgende ältere Werke zur Aufführung gelangen: „Roma“, Suite für Orchester von Bizet und Variationen von Elgar. Von anderen Werken kommen Beethovens 5. und 6., Es dur von Schumann (Rheinische), Brahms' 3. und 4., ferner Bruckners 7., Liszts Faustsymphonie und Sinfonia domestica von Richard Strauß zur Aufführung.

— Felix Draeseke hat mehrere neue Werke vollendet: den „57. Psalm“ für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester, ferner einen Chor: „Faust, in Schlaf gesunken“ und eine Komposition des Parzenliedes aus der „Iphigenie“.

— Der Berliner Volkschor versendet einen Rückblick auf die bisherigen Konzerte, wonach in den Jahren 1904—1907 an Chorwerken aufgeführt wurden: Das Paradies und die Peri, Die Jahreszeiten zweimal, Beethovens Chorphantasie, zweimal der Judas Maccabäus, Mendelssohns Loreley-Finale und die Walpurgisnacht. Solistenkonzerte brachten: je einen Hugo Wolf-, Karl Loewe-, Haydn-Abend, zwei Richard Strauß-Abende, Kammermusikabend (Joachim), heitere Musik (Sven Scholender). Im neuen Konzertplan stehen ein Schubert- und ein Liszt-Abend, Haydns Schöpfung und ein Wagner-Abend. — Alle Achtung!



— Ein ungedrucktes Violinkonzert von Mozart. In der von Graf Waldersee besorgten Neuauflage des Verzeichnisses der Werke Mozarts von L. v. Köchel wird unter anderem berichtet über einige bis jetzt noch ungedruckt gebliebene Kompositionen des Meisters. Unter diesen noch unbekannten Werken erregt, wie E. L. im „Dresdner Anz.“ schreibt, besondere Aufmerksamkeit ein vollständiges Violinkonzert (D dur, K.-V. 271a), das im Jahre 1777 entstanden ist, mithin später als die fünf gedruckten Violinkonzerte

von 1775. Nach den Angaben im Köchel sollte die jetzt verschollene Originalhandschrift dieses Werkes früher im Besitze des Kapellmeisters Habeneck in Paris gewesen sein, während gegenwärtig nur eine, allerdings verbürgte Abschrift in Pariser Privatbesitz vorhanden ist. Das Konzert besteht aus den üblichen drei Sätzen und ist nach den mitgeteilten Taktzahlen von größerem Umfange als die früheren Werke gleicher Gattung. Es ist zu bedauern, daß der jetzige Besitzer der wertvollen Abschrift sich nicht entschließen kann, das Werk zu veröffentlichen. Einer dahinzielenden brieflichen Aufforderung wurde nicht entsprochen, doch erhielt der Schreiber dieser Zeilen eine interessante Mitteilung über die Entstehung der genannten Abschrift. Danach hat im Jahre 1835 der Geiger Eugène Sauzay (1809—1901), der Vater des jetzigen Besitzers (Jules Sauzay, Avenue Victor Hugo, Paris), die Partitur nach der Mozartschen Originalhandschrift für seinen Lehrer und nachmaligen Schwiegervater, den berühmten Geiger Baillot (1771—1842), kopiert und Baillot selbst hat die Solostimme für den Vortrag genau bezeichnet. Vielleicht trägt der vorstehende Hinweis dazu bei, daß auch von anderer Seite Anstrengungen gemacht werden, die Veröffentlichung dieses gewiß wertvollen Mozartwerkes durchzusetzen.

— Von den Theatern. Das neue Gießener Stadttheater ist eröffnet worden und hat, wie die „Frkf. Ztg“ schreibt, auch die Probe als Opernbühne glänzend bestanden. Vor vollständig besetztem Hause wurde als Gesamtgastspiel des Frankfurter Opernhauses „Figaros Hochzeit“ aufgeführt. Die Aufführung wurde vom Gießener Theater-Verein veranstaltet, der in der Wintersaison weitere 6 Opern aufführen lassen will. — Die Stadt Minden in Westf. hat beschlossen, ein Theater zu bauen. Die Kosten sind auf rund 200 000 Mk. veranschlagt. — In Stuttgart ging in der letzten Zeit wieder das Gerücht, daß die Platzfrage des neuen Hoftheaters „demnächst“ gelöst werden würde. (Wer's glaubt!) — Italien besitzt nach einer Statistik, die sich in einem vom Direktor des Manzoni-Theaters, Conte Broglio, veröffentlichten Büchlein findet, 1517 Theater, d. h. 1 auf je 22 068 Köpfe der Bevölkerung. Von 8287 Gemeinden haben nur 1158 ein Theater, d. h. 1 von je 7 Gemeinden.

— Warnung vor schwindelhaften Konzertengagements. Der Pariser Konzertagentur-Schwindel, von dem wir in Nr. 19 und 21 berichtet haben, scheint tatsächlich im allergrößten Stil getrieben zu werden. Auch die „Rhein. Musik- und Theaterzeitung“ berichtet jetzt von dem „Redacteur au Mercure Musical“ und Direktor der „Agence Sounsoff“ (jetzt heißt sie so), daß an eine Reihe Kölner Künstler „Engagementsanträge“ kommen, von denen einer im Wortlaut mitgeteilt wurde. Das Schreiben lautet:

Salon de Lecture des Grands Magasins du Louvre, Paris.
Paris, 6 Rue Terrage, 5. Juli.

Sehr geehrter Herr!

Ganz in Eile (!) beehre ich mich anzufragen, ob Sie am 25. Jänner 1908 Salle Pleyel ein Gesangskonzert geben möchten. Unsere Agence, die stets sehr viele Engagements vermittelt, hat den Tag noch frei. Wir zahlen 1200 Franken Honorar und 14 Tage vorher 200 Franken Reisekosten. Sollten Sie annehmen, so ersuche Depesche Sonnabend 6. Juli vor 7 Abends. Ich bin persönlich mit D'Albert bekannt und hatte das Glück, alle Opern von D'Albert im Mercure Musical zu besprechen und die Reger-Musik in Paris einzuführen. (!!) Unsere Agence macht die nötige Reklame ohne weiteres. Doch müssen wir Antwort haben, und zwar umgehend, da wir sonst andere Künstler engagieren. Unsere Agence verlangt dafür sofort und zum voraus 475 Franken Honorar und zwar 45 Franken mit Eingang der Depesche zur Sicherheit als Depeschenmandat. Anders geht's nicht. Rest Sonntag mit Einsendung des Vertrags auf Papier timbré. (Gerichtlich gültig.) Name — unleserlich. Directeur d'agence Sounsoff, Redacteur au Mercure Musical: Adr. Agence Sounsoff, 6 Rue Terrage, Paris.

— Denkmalspflege. Das für Karlsbad bestimmte Chopin-Gedenkmedaillon ist fertiggestellt. Wie wir seinerzeit schon an dieser Stelle mitteilten, hat der frühere österreichische Reichsratsabgeordnete Ritter v. Gniewosz eine Sammlung eingeleitet, um an dem von Chopin im Jahre 1834 bewohnten Hause in Karlsbad eine Gedenktafel und ein Medaillon mit Chopins Bild anzubringen. Die bisherigen Sammlungen brachten einen Erlös von 1367 Kronen. Die Spesen werden jedoch ungefähr 1700 betragen. Den fehlenden Betrag würde die Stadtgemeinde Karlsbad gerne beisteuern, doch scheint es, daß die ganze Summe nur von polnischen Landsleuten aufgebracht werden soll. Das Medaillon wurde von dem polnischen Künstler Popiel hergestellt und kann als sehr gelungen bezeichnet werden.

Kfm.

— Soziales aus dem Musikerstande. In Breslau ist die Gründung eines „Vereins Breslauer Musiklehrer“ zustande gekommen. Zum provisorischen Vorsitzenden wurde Mitarbeiter Robert Ludwig gewählt.

— Musikdirektorentitel. Der Deutsche Musikdirektorenverband hatte beim Reichstag petitioniert, das Recht der Führung des Titels „Musikdirektor“ (nicht zu verwechseln mit Königl. Musikdirektor, Red.), „Kapellmeister“ usw. von der Ablegung einer Prüfung abhängig zu machen. Die Petitionskommission hat beschlossen, dem Reichstage vorzuschlagen, die Bittschrift dem Reichskanzler zur Berücksichtigung bezw. als Material zu überweisen.

— Musikfachausstellung. In New York soll vom 18. bis 26. Sept. d. J. eine zweite Musikfachausstellung in den Räumen des Madison Square Garden stattfinden.

— Von der Presse. In Paris wird vom Oktober ab eine „Tageszeitung für Theater und Musik“ erscheinen.

— Preisausschreiben des Evangelischen Sängerbundes. Der Evangelische Sängerbund hatte im Februar dieses Jahres ein Preisausschreiben behufs Erlangung guter Lieder für Männer- und Frauenchöre veröffentlicht. Die Liedertexte waren von der Gesangkommission in einem besonderen Heftchen zusammengestellt worden. Es gingen im ganzen 135 Kompositionen ein, von denen 41 angenommen wurden. Den ersten Preis (100 Mark) erhielt Musikdirektor M. Zikeli in Reps (Unterfranken), den zweiten Preis (50 Mark) Lehrer Löffler in Untertürkheim bei Stuttgart, den dritten Preis (25 Mark) Musikdirigent Alb. Rossow in Hann.-Münden. Da der Evangelische Sängerbund noch vor Ablauf dieses Jahres wiederum ein Preisausschreiben veröffentlichen wird, können alle Komponisten, die sich daran beteiligen wollen, schon jetzt ihre Adresse an den Sekretär der Gesangkommission (Lehrer Hammel, Methmann, Rheinland) einsenden, von wo sie auch Textbücher mit Bedingungen Anfang November beziehen können.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Camille Saint-Saëns ist zum Ehrendoktor der Musik von der Universität Oxford ernannt worden. — Der Musiklehrer und Dirigent Clemens Großjohann in Detmold hat den Orden der Lippischen Rose für Kunst und Wissenschaft erhalten.

— Gustav Mahler wird, wie nach neueren Zeitungsmeldungen nunmehr definitiv entschieden sein soll, am 18. August seinen alten Posten wieder einnehmen, um bestimmt bis zum 1. November die Geschäfte der Wiener Hofoper weiterzuführen. Mahler erklärt sich hierzu um so mehr bereit, als am 1. November seine zehnjährige Tätigkeit als Wiener Hofopernleiter offiziell beendigt ist, womit er das Recht erwirbt auf die lebenslängliche Pension von 16 000 Kronen.

— Theodor Krause, Professor am Berliner Akademischen Institut für Kirchenmusik und Dirigent des Marien- und Nicolai-Kirchenchores, ist im Alter von 74 Jahren nach 27jähriger Tätigkeit aus seiner Stellung geschieden. Sein Nachfolger wurde der Komponist Heinrich von Eyken.

— Jean de Reszke, der berühmte Gesangsmeister, tritt am 1. Januar zugleich mit den neuen Direktoren der Großen Oper zu Paris, als Gesangsdirektor in das Institut ein, um dort, wie die „Münch. Neuest. Nachr.“ melden, folgende bemerkenswerte Aufgaben zu erfüllen: Alljährlich wählt die Große Oper aus den Konservatoriums-preisgekrönten die besten Kräfte aus und engagiert sie; und ebenso werden alljährlich aus anderen Pariser Theatern und aus Provinzensembles neue Kräfte für die Große Oper gewonnen. Diese Künstler wird Herr de Reszke künftig „reif“ für die Große Oper machen, wird sie die Traditionen der größten Opernbühne Frankreichs lehren und so einerseits aus dem Anfänger den Künstler, anderseits aus dem Provinzschauspieler den großen hauptstädtischen, erstklassigen Sänger formen.

— Wie die Zeitungen melden, soll die vielumworbene Stelle des Direktors am Konservatorium in Straßburg i. E. dem bekannten Pianisten und Pädagogen Karl Friedberg übertragen werden, der zurzeit am Kölner Konservatorium wirkt.

— Wie aus Lübeck gemeldet wird, hat die Theaterkommission aus 70 Bewerbern den Intendanzrat Kurzscholz in Gera zum Direktor des neu erbauten Stadttheaters gewählt. Er wird seine Stelle im Winter 1908 antreten.

— Emmerich Meszaros, der bisher provisorisch die Leitung des Budapester Opernhauses inne hatte, ist nunmehr auf fünf Jahre definitiv angestellt worden.

— Wie aus Jena berichtet wird, hat der Universitätsmusikdirektor Fritz Stein einen Ruf an Stelle von Professor E. Kauffmann nach Tübingen erhalten, aber abgelehnt.

— Am 6. Juli hat sich der Direktor des Wiener Konservatoriums, Richard v. Perger, von der Stätte seiner langjährigen verdienstvollen Wirksamkeit verabschiedet, der er seit 1890 als Lehrer und seit 1899 als Leiter angehörte. Er gründete eine Meisterschule für Klavier, eine Klasse für dramatische Komposition, eine für Transponieren, Präludieren und Akkompagnement und vermehrte die öffentlichen Orchesterproduktionen. Die Chor- und Chordirigentenschule rief er ebenfalls ins Leben. Die Lehrer überreichten ihm eine Adresse.

— Ferdinand v. Strantz hat am 31. Juli seinen 85. Geburtstag gefeiert. Der frühere Direktor der königlichen Oper in Berlin, als welcher er von 1876 bis 1886 dem Generalintendanten v. Hülsen zur Seite stand, erfreut sich großer Rüstigkeit.

— Professor Johann Lauterbach, Kgl. sächsischer Hofkapellmeister, hat in voller Rüstigkeit seinen 75. Geburtstag gefeiert.

— Der ehemalige Generalintendant der Wiener Hofbühnen, Freiherr v. Plappart, ist in Aussee gestorben.

— In Finsterbergen (Thüringen) ist der Pianist Professor Wilhelm Leipholz, ein Schüler Bülows, gestorben.

Schluß der Redaktion am 3. August, Ausgabe dieser Nummer am 15. August, der nächsten Nummer am 5. Sept.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 22.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.



— Allerlei Heiteres aus dem Reiche Musikas und Polyhymnias. Als einst die Einkünfte des liederlichen Königs Ludwig XV. von Frankreich so sehr in Unordnung geraten waren, daß selbst die Hofbeamten ihr Gehalt nicht zur bestimmten Zeit erhalten konnten, richteten die Opernsänger an der königlichen Oper zu Paris an den Hausminister ein Bittschreiben, daß er ihnen ihre Besoldung pünktlicher auszahlen lassen möchte. „Meine Herren," erwiderte Se. Exzellenz, „wir wollen erst diejenigen befriedigen, die weinen, dann mögen die an die Reihe kommen, die singen." — Zur Zeit Händels wurde in London an der dortigen Oper der erste Tenorist krank und mußte in letzter Stunde seine Rolle einem Kollegen überlassen, der ihm in keiner Weise gleichkam. Kaum begann die Vorstellung, als man schon den beliebten Tenoristen vermißte, weil sein Stellvertreter weder in Organ noch in Darstellung sich dem primo uomo gewachsen erwies. Gleich bei seinem ersten Auftreten wurde er ausgezischt und es gab einen solchen Theaterskandal, daß er gezwungen war, mitten in seiner Arie aufzuhören. Als sich das Publikum beruhigt hatte, richtete er eine Ansprache an das Auditorium, worin er sagte: „Sie verlangen zu viel, meine Herren! Sie wollen für 600 Lire, die ich bekomme, eine Stimme haben, die Sie 100 Pfund kostet." Dieser gute Einfall des Durchgefallenen beruhigte die Anwesenden. Man ließ ihn jetzt nicht nur seine Arie aussingen, sondern belohnte seine Leistungen sogar mit lautem Beifall. — Einst fragte man einen berühmten Komponisten, dessen Symphonie gerade in einem Konzert aufgeführt wurde, warum er in seiner Komposition keine Hörner angewendet habe. Darauf erwiderte er: „Ich dachte, diese fehlen im Konzertsaal ohnehin wohl nicht." — Der Kantor eines Dorfes, der immer befürchtete, seine Stimme zu verlieren, lehrte deswegen seine Frau das Vorsingen. Als endlich das traurige Schicksal wirklich über ihn hereinbrach, mußte sich seine Frau in der Orgel verstecken, um ungesehen sein Amt zu verwalten. Die Bauern, die den Kantor den Mund bewegen sahen, glaubten ihn zu hören und sagten: „Er singt auch ohne Stimme gut, aber etwas feiner."

Dr. Adolph Kohut.

— Die Musik und ihr Einfluß auf den Haarwuchs. Wir lesen im Pariser „Ménéstrel": Man will schon seit langem die Bemerkung gemacht haben, daß die Musik einen großen Einfluß auf den Haarwuchs ausübt. Nicht ohne Grund zeigen uns die Karikaturen große Tonkünstler mit einem Haarwuchs, auf den der selige Absalom neidisch werden könnte. (Vergl. Paganini, Liszt, Paderewski usw.) Es scheint nunmehr festgestellt zu sein, daß die Streichinstrumente sehr günstig auf den Haarwuchs einwirken, während die Blechblasinstrumente eine geradezu vernichtende Wirkung ausüben sollen, so daß in wenig Jahren die Köpfe der armen Bläser Billardbällen nicht unähnlich sind. Anderseits soll die Erfahrung gelehrt haben, daß die Holzblasinstrumente weder günstig noch verhängnisvoll auf den Haarwuchs einwirken. Welche Wirkung das Klavierspiel ausüben soll, darüber spricht sich der Berichterstatter des „Ménéstrel" nicht näher aus. Soviel uns aber bekannt ist, soll ein gewisses Klavierspiel öfter bewirken, daß einem die Haare zu Berg stehen, allerdings in diesem Falle nicht den ausübenden Personen, sondern den unfreiwillig Zuhörenden.

— Ein italienisches Geschwader in Bayreuth. Die „Agenzia Stefani" verbreitet folgende sensationelle Nachricht: „Das aus vier Panzerschiffen und zwei Kreuzern bestehende italienische Geschwader hat heute früh im Hafen von Bayreuth Anker geworfen." — Diesmal ist die Verwechslung umgekehrt. Zu den Nibelungenvorstellungen ging der in England fabrizierte Drache fälschlicherweise nach Beirut, weil man 1876 ein Bayreuth im Auslande noch nicht kannte. Heute fahren die Kriegsschiffe nach Bayreuth! Wenn sie sich nur im roten Main keinen Schaden tun.

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 22 bringt zunächst ein Klavierstück eines guten Bekannten unserer Leser: Gustav Lazarus. Auch der „Reigen" zeigt die Vorzüge des Komponisten: natürliche, leicht eingängliche, dabei aber nie triviale Melodik, gewählte Harmonisierung und eine Klaviertechnik, die auch vom Durchschnittsspieler bewältigt werden kann. Lazarus hat viel gute Unterhaltungsmusik geschrieben, Musik, die auch das seelische Mitempfinden in ihren Bereich zieht. Wir möchten nicht verfehlen, unsere Leser auf vier Klavierstücke hinzuweisen: „Humoreske", „Aus der Kindheit Tagen", „Intermezzo", „Langsamer Walzer", die bei Carl Grüninger in Stuttgart erschienen sind. Allen Spielern, die nicht zu hohe Ansprüche an das Technische stellen, wird diese melodiöse, wohllautende Musik sicher sehr zusagen. — An zweiter Stelle steht ein „Wiegenliedchen" von Hans F. Schaub, dem Berliner Musikschriftsteller und Redakteur der „Deutschen Musiker-Zeitung". Schaub weicht in seinem fein und zart empfundenen Lied — wie sehr er selber mit dem Herzen dabei war sagt uns die Widmung „Meiner lieben Frau" — von der üblichen „wiegenden" Begleitungsfigur ab, was seiner Komposition von vornherein ein eigenes Gepräge gibt. Auch sonst gehört sie nicht zur Alltagsware. Der Name Schaub ist unsern Lesern schon kurz begegnet, sie werden ihn noch näher kennen lernen.

* * *

Die Einbanddecken und Sammelmappen

zum 28. Jahrgang der „Neuen Musik-Zeitung" sind jetzt fertiggestellt. Die Einbanddecken sind in grünem Grundton gehalten, auf dem sich der Kopf unseres Blattes in Gold- und Farbendruck wirkungsvoll abhebt. Wir glauben, daß vielen unserer Leser, denen ihre Musik-Zeitung mehr ist als ein augenblicklicher Zeitvertreib, mit solchen Einbanddecken gedient ist, die, wir können es getrost sagen, einen Schmuck für jeden Bücherschrank oder Büchertisch bilden. Der Preis ist mit 1.25 Mk. gewiß nicht zu hoch gestellt. Gleichzeitig gibt die „Neue Musik-Zeitung" auch Sammelmappen für die Musik- und Kunstbeilagen heraus. Sie bestehen aus modernem, grau-blauem starkem Karton, der ebenfalls mit Gold- und Farbendruck geziert ist. Der Preis für die Mappe beträgt 80 Pf. Beim gleichzeitigen Bezug der Einbanddecke und der Sammelmappe ermäßigt sich der Preis auf 1.75 Mk. für beide. Die Decken und Mappen sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen; falls direkte Zusendung von seiten des Verlags gewünscht wird, erhöht sich der Preis um 20 Pf. für Porto. Wir verweisen auf unsere Anzeige auf S. 487.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 3. August.)

Lehrer Z. Die Auflösung Ernst—Stern Ihres Rätsels entspricht nicht unseren Anforderungen, wir können nur „musikalische" Rätsel verwenden. Mit Dank abgelehnt.

A. F., B. Der Verismus in der Musik entspricht etwa dem Naturalismus in der Literatur. Unterschiede sind natürlich vorhanden gemäß den nicht gleichen ästhetischen Bedingungen eines naturalistischen Dramas und einer veristischen Oper.

F. St., Wien. Sie schreiben uns: Als Ergänzung zu der Briefkastennotiz über Walter von der Vogelweide als Gegenstand einer Oper teile ich mit, daß nicht nur Alb. Kanders eine Oper dieses Titels (Uraufführung: Prag, 31. März 1895) geschrieben hat, sondern daß eine andere romantische Oper „Walter von der Vogelweide" am 1. Januar 1906 im Katholischen Gesellenverein zu Bozen aufgeführt wurde, deren Text von Ludwig Kommenda und deren Musik von Franz Schöpf herrührt. Schließlich existiert auch ein weltliches Oratorium „Walter von der Vogelweide" mit Musik von Joseph Pembaur, aufgeführt in Innsbruck am 17. Juli 1893. — Wir nehmen vorstehende Mitteilungen mit verbindlichem Dank zur Kenntnis.

J. H., München. Besten Dank für die Zusendung. Wir werden Ihnen über die Kompositionen demnächst Nachricht zukommen lassen. Beste Grüße und Glück auf in Leipzig!

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 3. August.)

H. W., Schw. In dem jonischen Vierschlager „Nach einer Prüfung kurzer Tage erwartet uns die Ewigkeit" läßt man den wichtigsten Akzenten entsprechend die 1. Zeile im C-Takt auf den 2. Schlag und die 2. Zeile auf den 4. Schlag beginnen. Im Satz störten einige Quinten zwischen dem F dur I und II. Einige tonsetzerische Gewandtheit verrät auch der Choral „Befiehl du deine Wege". Den Schleifen nach könnte man meinen, Sie wären ein Schwabe. Wenn wir die korrigierten Arbeiten zurücksenden sollen, dann bitten wir um Einsendung des Portos.

H. P., Rh. Ihre 4 Klavierstücke sind vielverheißend. Sie besitzen ein feines Verständnis für klassische Schönheiten, und daß Sie nicht wie die meisten Anfänger Ihr Talent an eine übermäßig gesalbte Gesangslyrik verschwenden, sondern gleich in der abstrakten Musik Ihren Mann stellen, wirkt sehr einnehmend. Ueben Sie sich nach wie vor, soviel Sie eben im Seminar Zeit dazu finden, im Betrachten und Nachahmen künstlerisch wertvoller Produkte, dann wird Ihr Talent auch ohne den Genuß eines unmittelbaren Unterrichts gefördert werden. Ueber die seither gepflegten Formen sollten Sie aber nicht hinausgehen.

Fr. Gr., A—berg. An Ihren Männerchorsätzen ist der meist gut getroffene volkstümliche Zug zu rühmen. Man merkt überall den erfahrenen Praktiker, der lieber einmal den ausgetretenen Pfaden des traditionellen Liedertafelstils folgt, als daß er seinen Sängern eine der modernen Kühnheiten zumutet. Die Faktur der Sätze befriedigt, horcht man aber tiefer hinein, dann vermißt man, wie bei den meisten dilettantischen Erzeugnissen die persönlichen Noten. Das soll jedoch kein Vorwurf, sondern nur ein Ansporn zu vertiefterem Musizieren sein. Widmen Sie in dieser Hinsicht Ihrem religiösen Festspiel nachträglich noch einige Betrachtung, bevor Sie es aus der Hand geben.

Lieder. Ein Musikstudent, der sich einer so ausgezeichneten Führung wie Sie erfreut, besitzt wohl auch das nötige Maß von Selbstkritik, um über den Wert seiner Arbeiten jederzeit im klaren zu sein. Oder fühlen Sie sich doch nicht ganz sicher? Leiden die Impulse für Ihr Vorwärtsstreben vielleicht unter dem Gedanken, Ihren Schöpfungen fehle noch jenes Unaussprechliche, in dem sich Seele zur Seele findet? — Wir wollen Sie im Auge behalten. Es wäre uns lieber, Sie schickten statt der ver-

sprochenen Klaviersonate einige kürzere Charakterstücke ein.

A. B., D. Was Sie der Natur abgelauscht haben, sollten Sie ohne viel Bedenken weiterzugeben nicht so herzlos sein. Vom Kampf des Lebens bliebe Ihr bescheidenes, wohlgemeintes Phantasiestückchen unberührt, was Ihnen sicherlich nicht lieb wäre. Gewiß ist Ihre Freundin so dankbar und schenkt Ihnen noch einige solcher Blüten, dann hätten Sie, Gefühlsschwelger, einen Lohn, wie Sie ihn draußen in der Welt vergebens suchen würden.

M. M., K. Es sind keine eigene Gedanken, die Sie in Ihren Versuchen wiedergeben; was aber dennoch daran zu schätzen ist, das ist das Formgefühl, mit dem Sie Anempfundenes in hübsche Motivchen zu kleiden verstehen. Das zweite Stück mit seinem Rondocharakter ist Ihnen besser gelungen als das erste, worin einige rhythmische Unebenheiten in der 4. Reihe stören.

P. M—mann, K—berg. Unter dem nicht ungünstigen Eindruck Ihrer Arbeiten geben wir Ihnen den Rat, mit einer kleinen Auslese zu einem theoretisch gebildeten Fachmann, der selbst auch Komponist sein muß, zu gehen und ihn um gründliche Besprechung zu ersuchen. Wenn er es aufrichtig mit Ihnen meint, werden Sie verdutzt sein über die Fülle von Unklarheiten und Ungereimtheiten, welche er Ihnen aufdeckt. Bei Ihrer sprudelnden Phantasie und ungewöhnlichen Strebsamkeit wäre es wirklich schade, wenn ein so schönes Talent nicht zu einem künstlerisch wertvolleren Schaffen angeleitet würde.

Kr—er, Cr. Der freundliche, schlichte Charakter Ihrer vokalen und instrumentalen Weisen wird überall Anklang finden, wo man sich auf leichteres Genießen beschränkt. Die Gefahr, Banales zu tangieren, lag nahe, wurde aber durch ein ästhetisches Feingefühl umgangen. Etwas von Ihren Arbeiten zu verwerten sind wir leider nicht imstand.

Auflösung des Zahlen-Kreuz-Rätsels in Nr. 20:

Beethoven, Bach, Haydn, Poco a poco.

Richtige Lösungen sandten ein: M. Höfnagels, Düsseldorf. Fr. Schöllhammer, Sheffield. Alfred Degenhard, Chemnitz. Richard Hugle, Offenburg. Heinrich Zirm, Niedereinsiedel. Peter Schaack, Ottweiler. Christ. Lor. Kagerer, Geisenfeld. Hermann Schwope, Badersleben. Max Böhm, Teplitz. Isidor Stögbauer, Deutsch Reichenau.

Nachträgliche Lösung des Rätsels in Nr. 18: Oswald Kittel, Gablonz. In Nr. 19: Max Böhm, Teplitz.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)



Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Inhalt:

Berlioz als Mitglied der Akademie.

Von **Ernst Stier** (Braunschweig).

Durch die Feier des 100jährigen Geburtstags am 11. Dezember 1903 hat das Interesse für den „französischen Beethoven“ auch in Deutschland neue Nahrung erhalten, wie nicht bloß das hell aufflackernde Strohfeuer der begeisterten Zeitungsartikel, sondern auch die Neuausgabe seiner Werke und deren häufiges Erscheinen im Konzertsaal und Theater beweist. Die genaue Kenntnis seines Lebens und Charakters brachte uns auch den Menschen näher, der als moderner Amfortas mit Goethe klagte:

„Einsam nähr' ich meine Wunde
Und mit stets erneuter Klage
Traur' ich ums verlorne Glück.“

Sein Kampf mit dem Vater und mit widrigen Verhältnissen, die Begeisterung für die Kunst steht in der Geschichte großer Männer ebenso einzig da, wie die rasch auflodernde, wechselnde Leidenschaft und die trotzige Verachtung von Gütern, die andern Sterblichen begehrenswert erscheinen. Schon ein flüchtiger Blick in die Briefe, namentlich in die an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein und Henry Litolff, deren Einsichtnahme mir sein Sohn, der Begründer der bekannten Kollektion Litolff, gestattete, beweist, daß dieser Meister im Gegensatz zu Wagner, Liszt u. a. wichtige Ereignisse und allgemeine Wahrheiten sehr selten berührt, sondern sich fast ausschließlich mit dem Schicksal seiner Kompositionen oder persönlichen Angelegenheiten beschäftigt. Er ist Egoist vom reinsten Wasser, Mendelssohn beschuldigt ihn sogar grenzenloser Eitelkeit. Wenn nun dies Urteil auch zweifellos starker Voreingenommenheit entsprang, wurde dem im Finstern Umhertappenden doch sogar jeder Funke von Talent abgesprochen, so wird anderseits der Glaube, daß Strebertum Berlioz völlig fremd gewesen sei, durch folgende Betrachtungen erschüttert.

In dem als Berlioz-Museum eingerichteten Geburtshause zu Côte-Saint-André (Dep. Isère) finden sich nämlich zwei von dem Konservator J. Celle in der Revue Bleue veröffentlichte Briefe, die das unentwegte Streben nach Anerkennung und Ehre bestätigen, also die Meinung Mendelssohns erhärten, wenn sein Ausdruck der „grenzenlosen Eitelkeit“ auch über das Ziel hinausschießen mag.

Jahrelang aber betrieb Berlioz mit allen Mitteln die Aufnahme in die Akademie; dies nimmt um so mehr wunder, als er in seinen Denkwürdigkeiten die Erreichung dieses Ziels ganz nebensächlich berichtet und mit offenbarer, vielleicht geheuchelter Gleichgültigkeit schreibt: „Zu meinem großen Erstaunen wurde ich zum Mitgliede der Akademie der Schönen Künste des Instituts ernannt.“ Wahrscheinlich läßt sich der Eifer für die Wahl, der uns das Berliozsche Charakterbild stört, aus äußeren Gründen erklären; denn jedes Mitglied des Instituts, dieser höchsten Körperschaft für Kunst und Wissenschaft mit den fünf Abteilungen: Académie française, Académie des inscriptions et belles lettres, Académie des sciences, Académie des beaux arts, Académie des sciences morales et politiques, erhält jährlich 1200 Franken und für die wöchentlichen, sowie die Jahressitzung 300 Franken Anwesenheitsgelder, darf eine Uniform, einen Frack mit grüner Palmen-Stickerei, tragen und hebt sich für das Publikum bedeutsam von der großen Menge ab. Durch die Aufnahme wurde also nicht nur die raschere Verbreitung der Kompositionen bei den undankbaren, verständnislosen Landsleuten gefördert, sondern für Berlioz auch eine neue wichtige Einnahmequelle erschlossen, auf die der Tondichter mit besonderer Genugtuung hinweist, weil er nun 15 Kritiken jährlich weniger zu schreiben brauche.

Schon 1842 hatte sich der 38jährige Meister zur Wahl gestellt, und zu ihrer Unterstützung auf „Harold in Italien“, die Phantastische Symphonie, „Benvenuto Cellini“, das Requiem und andere Werke verwiesen. Die Aussichten schienen damals günstig, denn ein Jahr vorher wurde Victor Hugo als Vertreter der Romantik aufgenommen; Berlioz verkörperte gerade dessen dichterische Richtung in der Musik und verehrte gleich ihm Shakespeare bis zur Verzückung. Um so bitterer war dann die Enttäuschung, der Himmelstürmer unterlag gegen — Onslow, und bei erneutem Gesuche gegen — Adam, dessen „Postillon von Lonjumeau“ die Wagschale mit den oben genannten Kompositionen in die Höhe schnellen ließ. Eine Ge-

nugtuung für die schmählichen Niederlagen gewährte dem Besiegten die verliehene Mitgliedschaft der **Berliner** Akademie der Schönen Künste, und zum Troste gereichte ihm die Tatsache, daß auch Molière, Diderot, J. J. Rousseau, Helvetius, de Genancourt u. a. der hohen Auszeichnung nicht gewürdigt waren. Bei uns teilen ebenfalls, nebenbei bemerkt, viele Künstler das Los der Verkennung und Uebergehung bei äußerlichen Ehrungen. Klagte doch sogar Wagner (der, wenn er gewollt hätte, freilich „manches geworden" wäre, Red.) in seinem „Epitaphium" noch am 25. März 1864 in humoristischer Weise:

„Hier liegt Wagner, der nichts geworden,
nicht einmal Ritter vom lumpigsten Orden;
nicht einen Hund hinterm Ofen entlockt er,
Universitäten nicht 'mal 'nen Doktor."

Berlioz dachte aber mit Goethe, daß man in seinem Streben einer Fliege gleichen müsse, die, hundertmal verjagt, immer wiederkehrt. Er erneute seine Bewerbung 1854, wie wir aus einem Briefe an H. v. Bülow ersehen. Diesem Freunde schreibt er: „Ich habe mich entschlossen zu diesen schrecklichen Besuchen, Briefen und allem, was die Akademie denen auferlegt, die da wollen intrare in suo corpore docto." Die Ironie des Schicksals erschien diesmal noch grasser, denn der Kandidat erlag dem Nebenbuhler Clapisson, der den „Postillon der Frau Ablou" komponiert hatte. Die Witze über die feindlichen Rosse- und Wagenlenker lagen also nahe. Der Spott traf ausnahmsweise aber nicht den, der den Schaden hatte, sondern die Akademie. Sogar J. Offenbach war künstlerisch entrüstet, denn er sagte, daß man eines Symphonikers bedurfte und diesem einen Tänzer vorzog.

Mittlerweile erschien „Fausts Verdammnis" und „Die Kindheit Christi"; ersteres Werk machte auf die Landsleute gar keinen Eindruck, letzteres gewann dem Tondichter dagegen viel Verehrer. Zu diesen gehörte auch der ehemalige Mitbewerber Adam, der nun die Wahl mit allen Mitteln zu fördern und zu unterstützen versprach, aber — o Tücke des Geschicks! — kurz zuvor starb. Die zähe Ausdauer Berlioz' wurde aber doch am 21. Juni 1856, also nach 14 Jahren, belohnt und der Meister mit 19 Stimmen aufgenommen gegen 6, die Niedermeyer, 6, die Gounod, und einige zersplitterte, die Leborne, Vogel und Félicien David erhielten. Wie hat die Zeit, dieser unparteiische Richter, über die damaligen Weisen geurteilt! Die vielen Feinde wüteten und protestierten, namentlich Giudo, der einflußreiche Kritiker der Revue des Deux Mondes; Berlioz selbst empfand aber lebhafte Genugtuung und außerordentliche Freude, wie die Briefe der nächsten Tage beweisen. In einem an die Fürstin Sayn-Wittgenstein gerichteten (herausgegeben von La Mara, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1903) schreibt er: „Die Akademie hat mich, wie Sie schon wissen, erwählt. So bin ich ein ansehnlicher Mensch geworden, nicht mehr Bettler oder Landstreicher; der Hof der Wunder* liegt weit hinter mir. Welche Komödie!" Am Schluß entschuldigt er sich wegen des bedeutungslosen Inhalts und der Kühle des Briefes, dies wäre vielleicht schon die Folge des gestickten Fracks, den er aber noch gar nicht bestellt habe. Nach der Ankunft am Ziele gewinnt also Selbstverspottung und Satire sofort wieder die Oberhand. Erstere ist zwar ein günstiges Zeichen, denn „wer sich nicht selbst zum besten haben kann, der ist nicht einer von den Besten; letztere schließt in diesem Falle jedoch ein gut Teil Undankbarkeit ein. Die Fürstin stand trotz aller Wohltaten und aufrichtigen Freundschaft Berlioz jedenfalls nicht so nahe, daß er ihr sein Herz offenbarte; von dieser Spötterei wußte sein Inneres sicherlich nichts. Die wahre Gesinnung zeigt er vielmehr in einem Briefe an seinen Freund Henry Litolff, der damals gerade „Benvenuto Cellini" drucken ließ. Der Sohn Theodor schenkte das Original dem genannten Berlioz-Museum; die wichtigsten Stellen lauten:

Paris, den 24. Juni
17 rue Ventimille.

Mein lieber Litolf!*

Ich habe nicht die geringste Nachricht von Ihnen. Sagen Sie mir doch, wie weit Sie mit der Partitur sind. Ich weiß, daß Sie beschäftigt, sehr beschäftigt sind; das hindert Ihre Stecher aber nicht an der Arbeit, der dritte Akt muß jetzt beendet sein. Am Schluß des großen Ensemblesatzes in d des dritten Aktes (Szene des Kardinals) muß eine kleine Wortveränderung eintreten. Anstatt

„Tu feras donc toujours le diable
Incorrigible garnement!"

muß es heißen:

„Ce double crime, homme indomptable
Mérite un double châtiment."

Lassen Sie diese Stelle verbessern. Warum haben Sie meinen ersten Brief nicht beantwortet? Hiller sagte mir, daß Sie ihn erhielten. Oh, Fauler! Vergeßlicher! Diesmal schreiben Sie mir wenigstens 3 Zeilen. Ich will Ihnen mitteilen, was Sie vielleicht schon wissen, daß ich zum Mitgliede des Instituts ernannt wurde. Sagen Sie es auch Griepenkerl,** wenn Sie ihn sehen. In Paris machte es großes Aufsehen. Es ist dies eine Art Revolution, ein Staatsstreich zu Gunsten der „jungen Musik", die mit der Zukunftsmusik wenig gemein hat, aber noch weniger mit derjenigen der Vergangenheit. Diese Bezeichnungen sind, ernstlich gesprochen, wirkliche Belästigungen.

Der kleine Ritter*** spielte kürzlich in einem großen Konzert zu Nancy Ihr 4. Symphonisches Konzert, wie man mir berichtet, mit viel Erfolg. Bei seiner Rückkehr erfahre ich Einzelheiten darüber und werde den Lesern meines Feuilletons† möglichst bald darüber berichten. Adieu, wenn Sie nicht antworten, schicke ich Ihnen die furchtbarsten Verwünschungen.

Tausend aufrichtige Wünsche

Ihr H. Berlioz.

Den dritten und wichtigsten Brief in dieser Angelegenheit richtet der Tondichter an seinen alten, lieben Onkel Marmion, den er als Helden von Belle Alliance verehrte. Diesem schreibt er ausführlich:

Paris, den 24. Juni 1856.
17 rue Ventimille.

Lieber Onkel!

Adele†† hat Sie wegen des Mangels an Zeitungen von dem Erfolge meiner Kandidatur zum Institut unterrichtet. Trotz der feindlichen Machenschaften ging alles gut. Die Mitbewerber überholte ich zuerst mit 8, zuletzt mit 14 Stimmen. Das ist ein Staatsstreich im Reiche der Künste, deshalb die unglaubliche Freude unter der jüngern Künstler-Generation, auch unter denjenigen Alten, die noch junge Gedanken haben. Horace Vernet, der mich energisch unterstützte, triumphiert. Die Musik-Sektion (Auber, Halevy, Thomas, Reber, Clapisson) zeigte sich sehr freundschaftlich, nur Carafa machte sich durch seine von Mißerfolg gekrönte Opposition lächerlich. Der Ursprung dieses neapolitanischen Hasses geht bis 1834 zurück. Carafa hatte eine komische Oper „Die Großherzogin" (Henriette von

---

* Darunter verstand man die ehemalige Freistätte der Pariser Gauner und Bettler, wo die Lahmen gehend und die Blinden sehend wurden. Der Volkswitz faßte die Sache ironisch auf.

* Der orthographische Schnitzer ist kein Flüchtigkeitsfehler, denn er findet sich auf allen Schriftstücken des Verlagshauses: den großen Geist kümmerte eine solche Kleinigkeit wie die Schreibweise des Namens nicht.

** Der Verfasser von „Maximilian Robespierre", „Die Girondisten" u. a. feierte den Meister („Ritter Berlioz in Braunschweig") bekanntlich in überschwenglicher Weise, er stellte ihn sogar Beethoven gleich.

*** Th. Bennet gen. Ritter, geb. 1841 in der Nähe von Paris und hier 1886 gestorben, war Schüler von Liszt, machte Konzertreisen durch ganz Europa, wurde auch als Komponist von Klavier- und Gesangswerken vorteilhaft bekannt.

† Berlioz war bekanntlich Musikkritiker des Journal des Débats und erhielt für jeden Artikel 100 Franken.

†† Diese Schwester von Berlioz hatte den Notar Gual in Vienne (Dep. Dauphiné) geheiratet.

England) aufführen lassen, die schon nach der 2. Vorstellung wieder verschwand. Da ich über sie trotzdem berichten mußte, beschränkte ich mein Urteil auf eine einzige Zeile. Ich erinnerte mich des berühmten Wortes von Bossuet in seiner Grabrede für Henriette von England und schrieb

„Die Großherzogin"
Oper in 3 Akten von M. Carafa.

„Madame se meurt! Madame est morte!" Inde irae, inde odium. Die Geschichte wird wieder aufgefrischt und ergötzt die Akademie; aber das macht nichts. Der Gang ist gemacht und gut gemacht. Von allen Seiten kommen Glückwünsche, und diese Freude der unbekannten Freunde in der ganzen Welt gibt meiner Ernennung eine Bedeutung, die ich nicht zu hoffen wagte. Ich wette, daß Sie, lieber Onkel, noch fröhlicher sind als ich. Bis jetzt war ich den Pariser Bürgern eine Art Landstreicher, nun gehöre ich zu den Gebildeten; ich saß auf einem Bajonett, und jetzt sitze ich im behaglichen Lehnstuhl. Mein musikalischer Wert wird seit 3 Tagen überall anerkannt; um dies Wunder zu bewirken, mußte der arme Adam sterben. Welch trauriges Lustspiel! Jetzt schreibe ich ein großes Werk, Text und Musik zu einer Oper in 5 Akten. Das Gedicht wird dieser Tage fertig, ich begann es am 5. Mai, die Arbeit schritt also, wie Sie sehen, ziemlich schnell vorwärts. Allerdings überdachte ich sie schon seit 2 Jahren, begann abergläubisch damit jedoch erst an dem berühmten Tage.* Nun brauche ich für die Partitur wenigstens 15 Monat. In der Oper weiß man nichts von meinem Vorhaben und wird bis zur Vollendung auch nichts erfahren; will man das Werk aufführen, werde ich die Bedingungen stellen, die mich vor den gemeinen Intrigen in diesem Kapernaum** der Kunst schützen. Wenn nicht, denn nicht; mein Entschluß steht fest.

Sie reisen dieses Jahr nicht mehr, kommen Sie doch Ende August nach Baden. Von Bénazet*** wurde ich verpflichtet, ein Musikfest oder wenigstens ein großes Konzert zu dirigieren anläßlich der Hochzeit des Großherzogs von Baden mit der Prinzessin Louise von Preußen, einer Fee, einer Peri, viel schöner als ihre Mutter, die man nicht gut ansehen kann.

Louis† ist in Marseille und im Begriff, nach Indien abzureisen, die Nachricht seiner Einschiffung erwarte ich von einem Tage zum andern. Tausend Grüße an meine Tante. Obgleich man sie nicht wie Moses auf der Rhone in einem Korbe ausgesetzt hat, hoffe ich doch, daß sie aus dem Wasser gerettet wurde.†† Adieu, lieber Onkel, ich umarme Sie von ganzem Herzen.

Ihr H. Berlioz.

Im späteren Leben spielt die Akademie eine große Rolle, der Tondichter ist stolz auf den Titel „Mitglied des Instituts von Frankreich", er trägt gern den gestickten Frack, „das Abzeichen des Genies", weil die Palmen zu den Orden des Auslandes so gut passen. In der Uniform besucht er auch, wie wir aus den Briefen an die heißgeliebte Jugendfreundin Estella Gautier, die spätere Frau Fornier (vergl. „Neue Musik-Zeitung" 1903, Nr. 4), wissen, die Feste des Kaisers in den Tuilerien. Seinen Ansichten und künstlerischen Ueberzeugungen suchte er mit dem ihm eigenen Feuereifer bei den „Unsterblichen" Geltung zu verschaffen, beispielsweise empfahl er Liszt zum korrespondierenden Mitgliede und stimmte für den Romantiker unter den Malern, Delacroche, der als Nachfolger für Delacroix auftrat. Wurden ihm die Sitzungen langweilig, schrieb er Briefe oder beschäftigte sich im Geist mit seinen Kompositionen. Gelegentlich des letzten Besuchs in Weimar fragte ihn der Großherzog während des Abendessens, unter welchen äußern Verhältnissen er das wundervolle Duett: „Sie seufzen, gnädige Frau" aus „Beatrice und Benedikt" komponiert habe, jedenfalls beim Mondenschein, in höchst romantischer Gegend. „O nein, Königliche Hoheit," erwiderte er, „dieser Gefühlsausdruck gehört zu denen, die dem Künstler gelegentlich an jedem Ort einfallen; ich entwarf die Nummer eines Tages im Institut während der Rede eines Kollegen."

Bis zu seinem Tode besuchte er jeden Sonnabend gewissenhaft die Sitzungen und unternahm größere Erholungsreisen nur während der Ferien des Instituts; entweder fand er wie La Fontaine in den Zusammenkünften wohltuende Zerstreuung, oder er wollte die Tagegelder nicht verlieren. Vor Beginn ließ er sich in der Bibliothek meist »La Biographie universelle« von Michaud, das Lieblingsbuch seiner Jugend, geben, las aber nur die Lebensbeschreibungen großer Künstler. „Diese armen kleinen Verbrecher," schreibt er am 11. Juli 1866 an die Fürstin Wittgenstein, „die man große Männer nennt, flößen mir unwiderstehliches Entsetzen ein. Cäsar, Augustus, Antonius, Alexander, Philipp, Peter u. a. sind nur Banditen."

In starker Geldverlegenheit unternahm er 1867 eine Reise nach Petersburg, wo er für die Leitung von 6 Konzerten von der Großfürstin Helene 15 000 Franken, freie Wohnung im Schlosse, Wagen und Bedienung erhielt. Das nordische Klima, die geistige Anstrengung und gesellschaftliche Verpflichtungen aller Art wurden für ihn aber zum Todeskeim: nach der Rückkehr fand er die gesuchte Erholung weder in Monaco noch in Nizza, wo er infolge eines zweimaligen Sturzes von einem Felsen in großer Lebensgefahr schwebt. Sobald er sich reisefähig fühlt, eilt er nach Paris, schleppt sich, auf den Arm der treusorgenden Schwiegermutter gestützt, in einen Wagen und fährt ins Hotel Mazarin, trägt sich als anwesend ins Register ein und kehrt wieder heim, weil er der Sitzung unmöglich beiwohnen kann. Sein Freund Ernst Legouvé behauptet in den Denkwürdigkeiten, daß Berlioz trotz der gegenteiligen Ansicht dankbar gewesen sei, weil er am 25. Nov. 1868 noch einmal die Akademie besuchte, um die Wahl des ihm wohlgesinnten Kunstkritikers Charles Blanc zu unterstützen, daß er so sein Leben mit einer schönen künstlerischen und menschlich edlen Tat gleichsam abschloß. Das ist nicht richtig, denn die Sitzungsberichte ergeben, daß sich der todkranke Meister, der die Augen am 8. März 1869 für immer schloß, in der jährlichen öffentlichen Sitzung am 12. Dezember desselben und sogar in der Generalversammlung am 6. Januar des folgenden Jahres als anwesend eintrug.

* Den 5. Mai 1821 starb Napoleon am Magenkrebs.

** Im bildlichen Sinne versteht man unter dem Namen der Stadt in Palästina einen Ort, wo es toll und ausschweifend hergeht.

*** Der Pächter des Kur- und Spielhauses arrangierte für das internationale Publikum von Baden-Baden die glänzendsten Feste, beauftragte auch den Meister mit der Komposition der Oper „Beatrice und Benedikt".

† Der einzige hoffnungsvolle Sohn aus erster Ehe mit der ehemaligen englischen Schauspielerin Smithson, der 33 Jahre alt als Schiffskapitän in Havanna im Juni 1867 starb.

†† Im Jahre 1856 fanden dort große Ueberschwemmungen statt, der Onkel Marmion hatte sich wahrscheinlich in dem Landhause von Estressin einige Zeit aufgehalten.

E. T. A. Hoffmanns Zauberoper „Undine"

und ihre Bedeutung für die Entwicklung der deutsch-romantischen Oper.

Erst die Gegenwart beginnt allmählich immer mehr den tiefgreifenden Einfluß zu erkennen, den der seltsame „Geisterseher", der Schöpfer der Phantasiestücke in Callots Manier, des wunderlichen Kapellmeisters Kreisler und so mancher anderer absonderlicher Märchengeschichten, auf die heranwachsende schriftstellerische und musikalische Jugend seiner Zeit ausgeübt hat. Heute kann man ihm z. B. das große Verdienst schon nicht mehr streitig machen, das ihm als dem Vater unserer modernen, nicht auf reiner Verstandesarbeit und trockener theoretischer Zergliederung des Kunstwerks beruhenden, sondern mit dem Herzen, mit lebendigem Gefühl dasselbe in sich aufnehmenden und seinen inneren Wert vermittels der poetischen Kraft des Wortes verdeutlichenden Musikkritik entschieden gebührt. Daß ihm jener Titel in der Tat zukommt, davon

kann sich ein jeder überzeugen, der sich die Mühe nimmt, z. B. Hoffmanns „Besprechungen" Beethovenscher Symphonien einmal nachzulesen; sie sind mit einer solchen Wärme und Begeisterung, mit einem so feinen Verständnis und einer seltenen Gabe des Einfühlens in den Geist und formellen Bau jedes Werks geschrieben, daß sie heute noch fast unübertroffen dastehen und als mustergültig bezeichnet werden dürfen. Hätte sonst wohl der wortkarge und schwer zugängliche Meister dem warmen, geistigen Anwalt und Kommentator seiner gewaltigen Tongedichte jenen merkwürdigen und für einen Beethoven fast zu bescheidenen Brief geschrieben, in welchem es heißt: „Sie nehmen, wie ich glauben muß, einigen Anteil an mir; erlauben Sie mir zu sagen, daß dieses von einem mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Mann Ihresgleichen mir sehr wohl tut: ich wünsche Ihnen alles Schöne und Gute." — In Hoffmanns Fußstapfen trat dann sein großer Schüler Robert Schumann und schuf nicht nur seine geistsprühendsten und originellsten Klavierstücke nach Hoffmannschen Gestalten, sondern er vermochte es auch mit Hilfe eines nicht minder glänzenden Stils und vor allen Dingen durch seine weit größere und reichere musikalische Begabung, die musikschriftstellerische Bedeutung seines Vorgängers gänzlich zu verdunkeln. Denn vielfach wird er auch heute noch als der Begründer der neueren Musikkritik betrachtet, trotzdem er eigentlich nur Vorhandenes weiter ausgestaltet und vieles, ja sein Bestes von Hoffmann gelernt hat. —

Mit der schriftstellerischen, um nicht zu sagen dichterischen Seite von Hoffmanns seltenen, gleichsam einen ganzen Komplex verschiedener Talente umspannenden geistigen Persönlichkeit ist aber sein Einfluß, resp. seine erzieherische Wirkung auf Zeitgenossen und Nachwelt noch keineswegs erschöpft. Hoffmann war trotz — oder sollen wir sagen — gerade wegen seiner schwärmerischen Phantastik, seines glühenden Hangs zum Rätselvollen, Uebersinnlichen, mit einem Wort: zum „Romantischen" nicht nur ein höchst fesselnder, geistvoller „Musikschriftsteller", sondern er war zugleich auch „Maler" und „Musiker". Diese Vielseitigkeit seiner Natur ließ ihn selbst beständig darüber im Zweifel, wozu sie ihn eigentlich bestimmt habe. So schrieb der damals als junger Gerichtsassessor in Warschau Angestellte mit leiser Selbstironie einmal in sein Tagebuch: „Ob ich wohl zum Maler oder zum Musiker geboren wurde? Ich muß die Frage dem Präsidenten oder dem Großkanzler vorlegen; die werden's wissen!" —

Ein Vermächtnis seiner musikalischen Begabung nun hat Hoffmann uns in seiner oben genannten Zauberoper „Undine" hinterlassen, die nach 23maliger höchst erfolgreicher Aufführung am „Nationaltheater", dem jetzigen Königl. Schauspielhaus in Berlin, keine weiteren Wiederholungen erlebte, weil durch einen Theaterbrand alle Dekorationen, Kostüme ꝛc. dazu vernichtet wurden. Vier Jahre später wurde sie dann — wie das Vorwort zu dem Klavierauszuge besagt — noch einmal in Prag, aber ohne besonderen Erfolg, gegeben und „verschwand von da ab von der deutschen Bühne". —

Was zunächst das Sujet betrifft, so entnahm der Komponist den Stoff aus der Fouquéschen Märchenerzählung „Undine", die im Jahre 1813 erschienen war. Diese Wahl erklärt sich um so leichter, wenn wir vorher einen kleinen geschichtlichen Rückblick tun. Es waren die Zeiten der napoleonischen Weltherrschaft, der Glücksstern des Korsen stand im Zenit, nachdem Preußen, neben Rußland der einzige gefährliche und gefürchtete Gegner des französischen Eroberers, durch den schmachvollen Tilsiter Frieden endlich gedemütigt und das Land der fremden Willkür gänzlich preisgegeben war. Wie damals die durch die langen Kriegsjahre verwilderte Soldateska bei uns gehaust und Land und Leute, den Bauer wie den Bürger bis aufs Blut ausgesogen hat, das ist aus der Geschichte wohl genügend bekannt. Diese Zeiten patriotischer Erniedrigung waren es anderseits aber auch, die dem schnellen Aufblühen der romantischen Dichtung einen mächtigen Anstoß gaben, ja die ihre letzten Wurzelfasern aus tief-geheimen Quellen nährten und befruchteten. Was Wunder, daß die besseren Geister unseres Volkes, seine Dichter und Denker: die Tieck, Schlegels, Novalis, Clemens Brentano, Achim von Arnim und wie die kleineren noch alle heißen mögen, aus der rauhen, unerfreulichen Wirklichkeit sich lieber hinausflüchteten in das Reich der Ideale, der Phantasie, des Märchens? Dort wenigstens fanden sie, was sie suchten: reines Glück und Vergessenheit!

Zu dieser Gruppe von Dichtern gehört auch der aus einer eingewanderten französischen Emigrantenfamilie stammende Baron Friedrich de la Motte Fouqué, und nur der Umstand, daß auch er diesem allgemeinen Zuge seiner Zeit Rechnung trug, erklärt es, daß er bei seiner doch eng begrenzten Begabung und trotz einer gewissen Eintönigkeit seiner Muse bei den Zeitgenossen in ziemlich hohem Ansehen stand, und daß seine Märchen und Erzählungen in den schöngeistigen Kreisen des damaligen Berlin sich geradezu einer Beliebtheit erfreuten. Dieses und zuletzt wohl auch der seinem eigenen geistigen Empfinden so nahe verwandte geheimnisvoll-phantastische Hintergrund mögen Hoffmann, der lange nach einem für ihn passenden Text zu einer Oper gesucht hatte, schließlich dazu bewogen haben, das Fouquésche Märchen von der schönen „Undine" hierfür zu wählen. Und der laute Erfolg des Werkes, seine rasch aufeinander folgenden vielen Wiederholungen bestätigen, daß er mit sicherem Blick das Bedürfnis des Volkes erkannt hatte. —

Die Erstaufführung der Hoffmannschen Oper fiel in das Jahr 1816; nur 5 Jahre später erlebte — bekanntlich ebenfalls in Berlin — dasjenige Werk, das mit einem Schlage den endgültigen Sieg der deutschen romantischen Oper über die italienische bei uns zur Entscheidung bringen sollte, nämlich Carl Maria v. Webers „Freischütz", seine mit hellem Jubel aufgenommene Uraufführung. Das gibt zu denken; denn soviel ist gewiß: nicht die freilich unverkennbare Genialität der Musik allein war es, welche diese beispiellose Begeisterung entzündete, sondern der in der Oper verkörperte wunderbare Reiz des „Romantischen", die jedem Deutschen nun einmal tief im Blut steckende Freude an der Poesie des Waldes, des freien Jägerlebens und nicht zuletzt: jenes Walten und Weben der geheimnisvollen, in der Natur schlummernden guten und bösen Dämonen, bezw. ihr Eingreifen in das Leben und die Schicksale der Menschenkinder — sie hatten jedenfalls keinen geringen Anteil an dem Erfolge. Sollte es daher wohl zu gewagt erscheinen, wenn wir der Vermutung Raum geben, daß Weber, der damals als Leiter eines der ersten Operninstitute Deutschlands im Bühnenleben mittendrin stand, die aufsehenerregende warme Aufnahme der Hoffmannschen „Undine" sicherlich nicht unbekannt geblieben ist, und daß der Erfolg der Oper ihn vielleicht noch mehr darin bestärkt haben mag, einen in mancher Beziehung so ähnlichen und wesensverwandten Stoff sich in seinem „Freischütz" zu erwählen? Um so merkwürdiger freilich bleibt es, daß Hoffmann selbst, der die „Freischütz"-Tage in Berlin noch miterlebte, den neu erschienenen Messias — dessen Vorläufer er eigentlich nur gewesen war — und seine überragende Genialität nicht sofort in vollem Maße erkannte, und daß er anstatt eines freudigen Willkommens damals nur eine verhältnismäßig laue und matte Begrüßungsepistel über die Oper schrieb.

Ungefähr ein Vierteljahrhundert später feierte das schöne „Fischermädchen" Undine seine Auferstehung in der Lortzingschen Oper gleichen Namens, ohne jedoch auch nach dieser ihrer Wiedergeburt sich gerade einer starken Lebenskraft erfreuen zu können. Denn mit der Beliebtheit anderer Lortzingscher Opern wie z. B. „Czar und Zimmermann" oder „Der Wildschütz" vermochte sie bisher nicht zu konkurrieren, obwohl der Komponist selbst große Stücke auf sie hielt und sie seine beste Partitur nannte, die er geschrieben. Eine schwer lösbare, aber wohl nicht von der Hand zu weisende Frage ist die, ob nicht die Hoffmannsche „Undine" gar die eigentliche Triebfeder zur Entstehung der Lortzingschen gewesen ist. Leider hat Lortzing selbst in dem ausgedehnten Briefwechsel, den er über alles, was ihn persönlich oder künstlerisch betraf, mit seinen Freunden führte, sich darüber nirgends ausgesprochen, indessen so unwahrscheinlich ist jene Hypothese darum doch nicht; denn der auch literarisch vielseitig gebildete Künstler und Meister unserer

komischen Oper wird zweifellos in der Operngeschichte gut Bescheid und daher wohl auch um den großen Erfolg der „ersten“ Undine gewußt haben.

Aber selbst noch weiter, nämlich bis in unsere Zeit hinein, erstreckt sich der künstlerische Einfluß des Undine-Komponisten Hoffmann. Wie nämlich der bekannte Bayreuther Wagner-Vorkämpfer Hans v. Wolzogen in einem lehrreichen kleinen Büchlein, „Harmonien und Parallelen“ betitelt (Band 63 der in Berlin erscheinenden Sammlung „Deutsche Bücherei“), aufs scharfsinnigste und überzeugendste nachweist, finden sich zwischen den von dem Schöpfer des Musikdramas in seinen schriftstellerischen und musikalischen Werken verfochtenen Theorien und den zerstreut in Hoffmanns Schriften niedergelegten Ansichten über Aufgaben und Ziele der deutschen Oper so viel innige Berührungspunkte, daß man getrost die Behauptung aufstellen kann: Der Jüngere fußt im Grunde genommen ganz auf dem Aelteren und hat nur dessen im Kern als richtig erkannte Lehre — allerdings in wahrhaft großartiger Weise — ausgebaut. Dieses hier noch eingehender zu beweisen, würde uns wohl zu weit führen; wer die Mühe nicht scheut, möge das genannte Büchlein nachlesen, das er gewiß nicht unbefriedigt aus der Hand legen wird. Wolzogen deutet u. a. z. B. auf die Beziehung des „Tannhäuser“ zu der Hoffmannschen Novelle „Der Sängerkampf“ hin. Wir gehen noch weiter und verweisen darauf: wie in Hoffmanns „Undine“ das Eingreifen übersinnlicher Gewalten (Kühleborn, Undine) eine große Rolle spielt, so auch im „Tannhäuser“ (Venus). Im „Lohengrin“ ist der in höchster Not als Retter erscheinende Gralsritter die Hauptperson; mit dieser Oper wird übrigens auch noch ein Vergleich nach anderer Richtung hin nicht uninteressant sein: bei Hoffmann ist es Undine selbst, die, an ihren Eid gebunden, am Schlusse dem ihr die Treue brechenden Geliebten den Tod geben muß — bei Wagner muß Lohengrin nach höherer Fügung die wortbrüchig gewordene Elsa, trotzdem er sie liebt, ebenfalls verlassen und ins Unglück stürzen. Ritter Huldbrand sowohl wie Elsa von Brabant endigen beide in tragischer Weise durch eigene Schuld. So erkennen wir also hier, was Konsequenz im Aufbau und in der Entwicklung der Handlung anbelangt, sogar eine gerade Linie, die von Hoffmann direkt zu Wagner führt, nur — daß sie als Musiker sich nebeneinander ausnehmen wie der Zwerg neben einem Riesen.

Und damit komme ich denn, was noch übrig blieb, mit ein paar Worten zum Schluß auf die Musik von Hoffmanns „Undine“ zu sprechen. Hoffmanns musikalisches Idol war und blieb, so hoch er auch Beethoven verehrte, doch immer Mozart. Das ist überall aus seiner eigenen Musik und ganz besonders auch aus seiner „Undine“ deutlich zu erkennen. Die Oper ist nach dem aus Italien stammenden Modell, wie es ja auch Mozart noch akzeptiert hatte (mit den üblichen Arien, Solo-Ensemble-Sätzen, Chören, gesprochenem Dialog ꝛc.), zugeschnitten. Der Stil in bezug auf Melodie, Harmonie und Instrumentation (soweit sich letzteres aus den stellenweisen Andeutungen im Klavierauszuge erkennen läßt) ist ebenfalls völlig Mozartisch. Die Kompositionstechnik im allgemeinen zeugt von großer Gewandtheit, die Erfindung fließt leicht und anmutig, erhebt sich an einzelnen Stellen (Schilderung des Kühleborn und seiner Geister) selbst zu sprechender Charakteristik, so daß, wie gesagt, das Werk seinen Schöpfer lobt und jedenfalls dessen starkes musikalisches Talent aufs unwiderleglichste dartut. Zwar würde es heutzutage seinem ganzen äußeren Habitus nach (als immerhin recht verblaßter Mozart) wahrscheinlich etwas veraltet anmuten, anderseits könnte aber seine Aufführung, namentlich um der Person des in der Geschichte aus Gründen der Originalität und Vielseitigkeit ziemlich vereinzelt dastehenden Autors willen, doch wiederum berechtigtes Interesse erwecken. (Der bei C. F. Peters in Leipzig erschienene Klavierauszug ist von Hans Pfitzner, also einem unserer berufensten und aussichtsreichsten jüngeren Opernkomponisten, nach den beiden einzigen noch vorhandenen, von Hoffmanns Hand geschriebenen Partituren auf das sorgfältigste und mit Berücksichtigung bequemer Spielbarkeit bearbeitet.)

Karl Thiessen.

Otto Nicolais Beziehungen zu den Bühnensängerinnen seiner Zeit.

Mit ungedruckten Briefen und Tagebuchblättern.

Von **Georg Richard Kruse.**

„Gestern Montag abend war musikalische Soiree beim Geheimrat Krelle, wo die besten Sängerinnen Berlins beisammen waren (das will freilich jetzt nicht viel sagen!). — So schreibt Nicolai als 22-Jähriger am 5. November 1832 aus Berlin an seinen Vater und gibt sich gleich in dieser ersten Bemerkung, die sich über seine Beziehungen zu den Sängerinnen seiner Zeit findet, als der scharfe und anspruchsvolle Kritiker, der er lebenslang war.

„Mittwoch Soiree bei Herrn Schauß (Mad. Decker, née v. Schätzel, Mantius usw. sind auch da)“, fährt er fort und nennt da diejenige Künstlerin, mit der er zunächst am häufigsten gesellschaftlich und beruflich in Berührung kommt. Pauline v. Schätzel, geb. 1812 zu Berlin, trat 1828 am Berliner Opernhaus zuerst als Agathe auf, wurde sogleich engagiert und sang mit immer wachsendem Erfolge jugendlich-dramatische und Koloraturpartien, darunter Amazily in Ferdinand Cortez, Blondchen, Rezia, Anna (weiße Dame) und die Zerlinen in Don Juan und Fra Diavolo, bis sie sich 1832 mit dem Besitzer der Hofbuchdruckerei und des „Fremdenblatts“ R. Decker (nachmals geadelt) verheiratete. Als Rosine nahm sie Abschied von der Bühne, war aber noch lange als Konzertsängerin, namentlich in den Aufführungen der Singakademie tätig, zu deren Mitgliedern Nicolai von 1830—34 als Baßsänger ebenfalls zählte.

Am 19. November 1832 war er als Gast im Hause von Mad. Decker. „Es war ein nur musikalischer Kreis und es wurde viel musiziert. Es waren da Herr Devrient jun. mit Frau — Herr Busold — Herr Mantius — Mad. Türrschmidt — außerdem noch vielleicht 6 zuhörende Personen. Wir sangen viel von Mozart. Die Wirtin ist eine sehr liebenswürdige und wirklich mehr als Sängerinnen zu sein pflegen, musikalisch gebildete Frau.“ Devrient jun. ist Eduard Devrient, der Dichter und erste Sänger des „Hans Heiling“, bis 1844 Mitglied der Berliner Hofbühne, nachmals berühmt durch seine „Geschichte der deutschen Schauspielkunst“, vor allem aber auch dadurch, daß er 1829 im Verein mit Mendelssohn die erste Aufführung von Bachs „Matthäus-Passion“ in Berlin ins Werk setzte und so der musikalischen Welt wieder gab. (Sein und seiner Gattin Bild hat die „Neue Musik-Zeitung“ in Nr. 5 des 27. Jahrgangs gebracht. Red.)

Am 22. November wirkte Nicolai mit Mad. Decker, die „die Akademie in der Solopartie unterstützte“, in der Aufführung von Händels „Salomo“, worin Nicolai selbst eine kleine Partie zugefallen war, zusammen. Devrient, welcher die Hauptrolle sang, „versah sich zweimal, indem er einmal ein falsches Stück anfing, und das andere Mal lange in seiner Stimme blätterte, ehe er die rechte Stelle finden konnte. Man munkelt, er hätte dies mit Willen getan, aus einer Kabale gegen den Dirigent Rungenhagen“.* Letzterer war bekanntlich an Stelle Mendelssohns zum Direktor der Singakademie als Nachfolger Zelters gewählt worden. Frau v. Decker war es auch, die bei der Totenfeier für Nicolai am 22. Mai 1849 als Solistin mitwirkte.

Am 8. Dezember 1833 verließ Nicolai Berlin, um als Organist an die deutsche Gesandtschaftskapelle nach Rom zu gehen. Am 9. kam er in Leipzig an, und sogleich am Abend hörte er im Gewandhause ein Oratorium, in dem er die dortigen musikalischen Kräfte kennen lernte. „Die erste Sängerin, Dlle. Grabau (welche jedoch nur in Konzerten singt), ist außerordentlich gut; die zweite (aber erste am Theater) ist ein ganz junges, sehr hübsches Mädchen, Dlle. Livia Gerhard, die noch unsicher ist und leider zu viel angegriffen wird, da sie auf der Bühne viel beschäftigt wird, die Stimme klingt auch schon etwas leidend.“ Livia Gerhard, bekannter unter dem Namen ihres Gatten, des Rechtsgelehrten Frege, zählte damals erst 15 Jahre — wenn den lexikalischen Angaben Glauben zu schenken ist. Bald nach ihrer Heirat wurde das Haus Frege der Sammelpunkt des musikalischen Lebens in Leipzig, und Mendelssohn, Lortzing, Hans v. Bülow und was es an namhaften Künstlern gab, verkehrte dort, wo auch manches bedeutsame Werk zum erstenmal in die Welt hinaustönte. Livia Frege starb 1891.

Während Nicolai von Leipzigs Musikleben entzückt ist, äußert er sich höchst unbefriedigt über München. „Die Oper liegt ganz darnieder. Die erste Sängerin ist Mad. Vio-Spitzeder; die Schechner, die ich besucht habe, ist schon lange krank und wird auch wohl so bald nicht singen“. Betty Vio war in Wien durch Salieri ausgebildet worden, betrat mit 17 Jahren die Bühne der Hofoper und kam 1829 als Nachfolgerin der Henriette Sontag ans Königstädtische Theater nach Berlin; dort wird sie Nicolai schon gehört haben. 1831 verheiratete sie sich mit dem Baßbuffo Joseph Spitzeder. Sie starb in Wien 1872. Nannette Schechner, geb. 1806 zu München, kam ebenfalls von Wien nach Berlin, feierte dort neben der Sontag und Catalani Triumphe, mußte aber schon 1835 der Bühne entsagen und starb 1860.

* Vergl. Otto Nicolais Briefe an seinen Vater, herausgegeben von Otto Leßmann.

Ihr Fidelio, ihre Euryanthe, Emmeline (Schweizerfamilie) und Donna Anna haben sie zu einer berühmten Sängerin gemacht.

Am 28. Januar 1834 ist Nicolai in Rom eingetroffen, und er stürzt sich gleich darauf mit voller Lebenslust in die Freuden des Karnevals, dessen Beginn am 3. Februar zugleich die Eröffnung der Theater bedeutet. Unterm 10. bemerkt er in seinem Tagebuche: „Abends in das Theater di Apollo (Tordinone) gegangen. Oper „Norma", welche hier unter dem Titel „La Foresta d'Irmensone" gegeben wird; Mad. Ronzi Debegnis Delice (Norma) übertriebenes Spiel, große, dicke, männliche Figur, herrliche Stimme und Methode, nur zu übertrieben. — Mad. Duprez auch sehr gute Sängerin."*

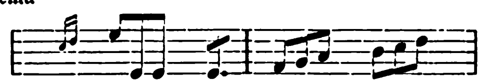
Mad. Duprez, geb. Duperron, war die Gattin des berühmten Pariser Tenors (1806—96), der neben Nourrit an der Großen Oper glänzte.

Im Oktober notiert er: „Im Teatro Valle wird noch immer die Norma bei vollem Hause gegeben; die Speck ist doch eigentlich zu schwach für diese Partie."

Bald darauf verzeichnet er eine Bekanntschaft, die für ihn von nicht geringer Bedeutung werden sollte.

„Sonntag, den 2. Nov. 1834. Abends bei Horace Vernet. Mad. Malibran und Herr Beriot, die hier durchreisen, waren dort. Wir haben viel Musik gemacht. Die Malibran ist ein geniales Weib, davon habe ich heute mehrere Beweise gehabt. Ich habe tüchtig ausgeholfen und im Fluß des Zusammenhanges sogar die Partie des Ottavio im Don Juan im ersten Duett mit der Malibran gesungen. Morgen abend werden wir wieder zusammen sein.

Montag, den 3. Die Malibran brachte gestern abend ein gewisses Thema



aufs Tapet, und ich habe heute darüber ein Rondo komponiert. — Abends bei Vernet, wo wieder tüchtig Musik gemacht wurde; doch meist nur von Beriot und der Malibran; natürlich! — Die Malibran war so gütig, das für sie komponierte Stück, über das dumme von ihr aufgebrachte Thema, kaum anzuhören".

Die Bemerkung ist überaus charakteristisch für Nicolai, dessen leicht verletzbare Eitelkeit Bauernfeld später einmal mit dem Ausspruch kennzeichnete: Nicolai ist auf die Mücke eitel, die auf seiner Nasenspitze tanzt. — Das betreffende Musikstück ist offenbar das im ungedruckten Nachlaß angegebene „Rondo ostinato (Impromptu); comp. pour Piano à 4 mains: dedicato à Madame Malibran".

In Neapel besucht er den 12. Mai 1835 das Teatro nuovo und hörte dort eine Oper von Mazza. „Die erste Sängerin, Signora Mazza selbst, hat eine schwache und quäkende Stimme, auch keine besondere Schule."

In einem Brief an den Berliner Generalintendanten Graf Redern vom 31. Januar 1835 kommt er auf einige Erscheinungen des römischen Karnevals zurück und berichtet u. a. von den Aufführungen im Apollo-Theater: „Die Chöre und das Orchester sind wie auch sonst immer schlecht, und die Solosänger mißfallen dem Publikum und auch mir, bis auf die Primadonna dieses Theaters, Dlle. Unger, welche ganz außerordentlich gefällt und wirklich sehr gut singt und spielt; ich halte dafür, daß diese Sängerin, da sie als Deutsche auch deutsch singt, bei uns sehr gefallen würde. Ein Musiker aus Berlin, Herr Landsberg, der jetzt aus Paris kommt und Dlle. Unger von dort her kennt, hat mir gesagt, daß sie mit der königlichen Bühne in Unterhandlung stehe. Wenn das so ist, so kann ich nur wünschen, daß mein Urteil über sie bei ihrem dortigen Erscheinen die Zustimmung Ew. Hochgeboren verdienen möge."

Karoline Unger (in Italien Carlotta Ungher genannt) war am 28. Oktober 1803 als Tochter eines Professors in Stuhlweißenburg in Ungarn geboren, in Wien und bei Ronconi in Mailand gebildet. Am 24. Februar 1821 betrat sie in „Cosi fan tutte" in Wien zuerst die Bühne, sang aber auch die geistlichen Werke Bachs, Händels und Haydns. Unvergänglich ist ihr Name mit der Geschichte der Musik dadurch verknüpft, daß sie in der denkwürdigen Uraufführung von Beethovens IX. Symphonie am 7. Mai 1824 unter des Meisters Leitung die Altpartie im letzten Satze (neben Henriette Sontag als Sopran) sang. Im nächsten Jahre begann sie unter Barbajas Direktion ihre italienische Laufbahn, sang zuerst in San Carlo in Neapel, dann in der Scala in Mailand (1827—29) und an den anderen bedeutenderen Opernbühnen. 1833 trat sie in Paris, 1839 in Wien auf und nachdem sie sich 1840 mit François Sabatier verheiratet hatte, zog sie sich auf der Höhe ihrer Kunst von der Bühne zurück (in Dresden wahrscheinlich am 5. September 1843 sang sie zum letzten Male) und starb am 23. März 1877 auf ihrer Villa nahe bei Florenz. Ihre Stimme war weniger von außerordentlicher Schönheit als von großer Kraft und Klangfülle. Für ihre vollkommen ausgebildete Technik gab es keine Schwierigkeit, Triller und Läufe bewahrten auch im schnellsten Tempo die wunderbarste Klarheit und Sauberkeit. Dazu war sie eine ausgezeichnete Darstellerin im tragischen wie im heiteren Fache. Rossini, dessen Rosine eine ihrer Glanzleistungen war, charakterisiert sie mit folgenden Worten: „Ardeur du sud, énergie du nord, poitrine de bronze, voix d'argent, talent d'or." Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini usw. schrieben die Hauptpartien ihrer Opern für sie, und auch in Nicolais Erstling „Enrico II." schuf sie 1839 die Leonore.

Die warme Empfehlung, die er nach Berlin sandte, war jedenfalls gerechtfertigt, aber sie blieb wirkungslos, denn an der Berliner Hofoper hat die Unger nicht gesungen. Vom Teatro Valle schreibt Nicolai in demselben Briefe noch: „Das Ensemble ist in diesem Theater, da es weniger Mittel als das große hat, noch weniger gut, doch muß ich auch hier die erste Sängerin Dlle. Adeline Speck lobend herausheben; sie hat eine sehr gute Schule, aber leider ist die Stimme ein wenig belegt. Auch sie ist eine Deutsche; und so gewinnt es den Anschein, als ob auch in dieser Kunst Deutschland anfangen wolle, Italien den Rang abzulaufen."

„Ich habe die Signora Tibaldi, welche früher in Berlin in der Königstadt Furore machte, hier gefunden; sie spricht mit großer Liebe von Berlin. Jetzt ist sie hier sehr gut verheiratet an einen Bankier," schreibt er 9. September 1836 aus Bologna, wo er nach Aufgabe seiner Organistenstelle weilt und schon mit der Idee umgeht, eine italienische Oper zu schreiben, aber seine Studien der alten Kirchenmusik sehr ernsthaft fortsetzt.

Der Tod Bellinis (23. September 1835) hatte Nicolai zum ersten Male mit dem Theater in direkte Verbindung gebracht, indem dieser einen Trauermarsch „In morte de V. Bellini" komponierte, der am 14. Oktober im Teatro Valle in Rom während des Zwischenaktes der Norma vom Orchester gespielt wurde.

Der Tod der Malibran, gerade ein Jahr später (23. September 1836), ließ ihn wiederum dem Theater näher treten, und von der Bühne des Teatro Communale zu Bologna herab erklang zum ersten Male ein Nicolaisches Werk am 21. Oktober 1836, die „Cantata di Cori, in morte di Maria Malibran", bestehend aus Ouvertüre, Chören und lebenden Bildern. „Wenn es auch keine Oper ist — so ist es doch ein Anfang," schreibt er dem Vater. Aber aller Anfang ist schwer, das mußte auch Nicolai erfahren, denn trotzdem die Musik gefiel, erregten die lebenden Bilder nur die Lachlust des Publikums, und am Schlusse wurde nicht applaudiert. Damit war das Werk tot. Unannehmlichkeiten mit dem Impresario versetzten ihn dann noch weiter in gereizte Stimmung, unter deren Einfluß er in sein Tagebuch eintrug: Bunsen hat wohl recht: kein scheußlicheres Volk gibt es, als Theatergesindel!

Am 1. Juni 1837 trat Nicolai seine Stellung als Kapellmeister (neben Konradin Kreutzer und Reuling) am Hofoperntheater in Wien an. Wir haben aus dieser Zeit, in der er seine erste italienische Oper „Rosmonda" schrieb, auffälligerweise keinerlei schriftliche Aeußerung von ihm über die Sängerinnen, die unter seiner Leitung wirkten. Er erwähnt nur kurz in einem Briefe, daß jetzt nach Beendigung der italienischen Saison in 5 oder 6 Tagen wieder die erste Oper in deutscher Sprache gegeben werde, Bellinis „Montecchi und Capuletti".

„Die erste Sängerin ist Mlle. Lutzer." Jenny Lutzer, geb. zu Prag 4. März 1816 als Tochter eines wohlhabenden Tischlermeisters, wurde in Wien bei Ciccimara ausgebildet und betrat am 1. Mai 1832 als „Mädchen" in „Das Fräulein vom See" die Bühne in Prag. Gleich das erste Auftreten gestaltete sich zu einem Triumph. Jenny Lutzer wurde sofort engagiert und blieb bis 1836 in Prag als Mitglied; dann unternahm sie Gastreisen, die sie auch nach Mailand führten. Am 6. Juni 1837 nahm sie als Elvira in den „Puritanern" Abschied von Prag und trat bald darauf in Wien als Desdemona ihr neues Engagement an, wo sie bis zu ihrer Heirat als gefeierte Koloratursängerin und höhere Soubrette wirkte. Sie war die erste Bühnensängerin, zu der Nicolai in nähere Beziehungen trat. In einem Briefe vom 22. Februar 1838 heißt es: „Im Januar gab ich bei mir eine musikalische Soiree. Die ersten Personen der Stadt waren dazu von mir eingeladen, und unsere ersten Künstler sangen und spielten. Die Lutzer sang eine Arie aus meiner neuen Oper, die Furore machte. — Am 18. März gebe ich öffentliches Konzert. Es soll nur meine Kompositionen enthalten (u. a. Aria italiana aus meiner Oper, gesungen von Dlle. Lutzer). — — Die Lutzer, die jetzt die Primadonna in Wien ist und allgemein gefeiert, ist mit mir halb und halb versprochen. Doch scherzen wir alle beide mehr mit der Sache, als ernstliches daran ist. Jedoch wäre das eine gute Partie und vernünftige Heirat."

Es blieb beim Scherzen, vielleicht gerade weil Nicolai den Gedanken an die Ehe überaus ernst behandelte und weder eine gute Partie machen, noch eine Vernunftehe schließen wollte, sondern nur aus starkem inneren Liebesbedürfnis heraus sich eine Heirat möglich dachte. Dazu kam wohl auch, daß Nicolais Engagement in Wien nicht erneuert wurde und er Ende Juni 1838 wieder nach Italien ging.

Jenny Lutzer blieb in Wien und glänzte als Stern der Oper, bis 1842 Franz Dingelstedt, der Leiter des Burgtheaters, sie als Gattin heimführte. Zur Kammersängerin ernannt, nahm sie unter begeisterten Ehrungen Abschied von der Bühne. Eine Denkmünze, die aus diesem Anlaß geprägt wurde, trägt die Inschrift: „Der Kunst unersetzlich, den Wienern unvergeßlich." Am 3. Oktober 1877 starb sie in Wien. Neben Jenny Lutzer zählte das Personal aber noch eine ganze Reihe hervorragender Sängerinnen, so die gleichaltrige Klara Stöckl-Heinefetter († 1857), die jugendliche Helene Treffz, die spätere Gattin von Johann Strauß Sohn († 1878), Leopoldine Tuczek; außerdem nennt der Almanach noch die Damen Bruckner, Goldberg, Mayer und Madame Mink. An seinen Vater schreibt er später einmal: „Es tut mir deinetwegen leid, daß dir die Löwe nicht ge-

* Otto Nicolais Tagebücher nebst biographischen Ergänzungen, herausgegeben von B. Schröder.

fällt — denn sie macht, wie ich weiß, in Berlin unglaublich Furore, und auch hier hat sie sehr gefallen und man kennt hier ziemlich gut, was singen heißt. Ich kenne sie gar nicht."

Am 27. Juni 1838 war Nicolai wieder nach Italien abgereist. Die Hoffnung auf eine vom Impresario Merelli in Aussicht gestellte Kapellmeisterstelle erwies sich zwar als nichtig, doch war Nicolai vertretungsweise einige Wochen in Turin als Dirigent tätig (bei welcher Gelegenheit er ein Rondo finale für die Primadonna komponierte) und erhielt auch den Auftrag, dem dortigen Theater eine neue Oper für den nächsten Karneval zu liefern. Am 27. September hörte er in der Mailänder Scala noch eine Aufführung der „Norma", über die er in sein Tagebuch schrieb: „Man gab die Norma mit der Schoberlechner, Donzelli, der Goldberg aus Wien, die hier ebenso schlecht als dort heult. Die Vorstellung war, mit Ausnahme Donzellis, so schläfrig, daß ich bitterlich schlafen mußte."

Im Oktober weilte Nicolai in Venedig (wo während des Aufenthalts des Kaisers Ferdinand I. von Oesterreich anläßlich seiner Krönung zum König des venetianisch-lombardischen Reiches im Teatro Fenice Opernvorstellungen stattfanden) in der Hoffnung, seine Rosmonda aufgeführt zu sehen. Von da schreibt er: „Ich spielte der Ungher einiges aus der Oper vor, und die Partie der Eleonore schien ihr gut. Sie interessierte sich deshalb für mich bei dem Impresario von Triest, Signor Natale Fabrici; so habe ich es denn durchgesetzt, daß ich auch für Triest engagiert bin, meine Oper Rosmonda in Szene zu setzen. Die Sänger werden die Ungher, Moriani (Tenor) und Coselli (Baß) sein."

Nachdem Nicolai wieder in Rom gelebt hatte, um, während er seine Opern schrieb, den Unterhalt durch Stundengeben zu gewinnen, ging am 26. November 1839 seine mehrfach umgearbeitete Oper Rosmonda unter dem Titel „Enrico II." am Teatro Grande in Triest in Szene. Er notierte in sein Tagebuch: „Der Erfolg ist ein halber gewesen. Er hätte wohl ein ganzer sein können, wenn ich nicht so vielerlei Unglück dabei gehabt hätte. Die Ungher hat schändlich gesungen, besonders die letzte Szene, und hatte die Partie so wenig studiert, daß sie nicht einmal die Worte wußte." Nicolai scheint nicht übertrieben zu haben, denn es wurde in den Besprechungen der Zeitungen vorausgeschickt, die Ungher sei indisponiert gewesen — ebenso der Tenor — und von ihrer Leistung nichts weiter erwähnt.

Kaum drei Monate später führte das Teatro Regio in Turin Nicolais zweite Oper „Il Templario" auf mit einem außerordentlichen Erfolge, der den jungen deutschen Maestro sofort in die erste Reihe der italienischen Opernkomponisten stellte. Ueber seine Sängerinnen Signora Antonietta Marini-Raineri (Rebecca) und Angela Villa (Emma) äußert er sich diesmal gar nicht, dagegen erwähnt er gelegentlich der Triester Aufführung derselben Oper die Sängerin Ritta Gabussi, bemerkt aber dazu, daß die Oper elend gesungen worden sei.

Inzwischen hatte ihn die Liebe wieder einmal in Fesseln geschlagen. Nicolai war nach Bergamo und Brescia gefahren, um Donzelli, Sonati, die Tadbolini und die Frezzolini zu hören, die Künstler, für welche er seine nächsten Opern zu schreiben hatte. Sein Tagebuch berichtet unterm 27. August 1840: „Hier in Brescia habe ich die nähere Bekanntschaft von Erminia Frezzolini gemacht, die jetzt unstreitig die erste Sängerin in ganz Italien ist. Ich bin ihretwegen hier geblieben und werde noch einige Tage bleiben. — Mir steckt stark eine Heiratsidee mit Erminia im Kopf. Voyons! — Der Vater Erminias, der bekannte Basso Buffo Frezzolini, ist heute angekommen. — Ich habe an Erminia geschrieben und gefragt, ob sie meine Hand akzeptieren will. — Die Antwort Erminias ist dahin ausgefallen, daß ich mit ihrem Vater sprechen möchte. Ich will das aber aus ihrem eigenen Munde hören, ehe ich mit ihm rede. — Es sind seitdem zwei Unterredungen mit dem Vater Frezzolini gewesen. Er möchte natürlich den Goldfisch, den er in seiner Tochter besitzt, nicht aus dem Netze lassen; indes wird er es doch über kurz oder lang müssen. — Ich habe für den Moment folgende Engagements: kontraktlich für Turin und Genua Opern zu schreiben. So kann ich denn gegen Erminias jetzt sehr glänzend stehende Laufbahn doch etwas aufweisen. Vereint könnten wir eine ungeheure Karriere machen. Ich hoffe, daß die Heirat zustande kommt; — bin jedoch willens, die Vollziehung bis zu einem gewissen Punkt hinauszuschieben, um uns einigermaßen besser kennen zu lernen. Vorderhand werden wir heute wahrscheinlich unsere Verlobung vollziehen."

Die Verlobung erfolgte auch wirklich, wenn auch gegen den Willen des Vaters. Erminia ging nach der Stagione in Brescia nach Bologna und lebte im Hause einer Signora Marchioni, während der Vater nach Orvieto zur Familie reiste. Nicolai nahm, nachdem er in Mailand seine Opernbücher bestellt, ebenfalls in Bologna Aufenthalt, wohin ihn die „häufigsten und zärtlichsten Briefe von Erminia riefen". Er schrieb nun dort seine Oper „Gildippe ed Odoardo" und schildert sein Leben folgendermaßen: „Tagsüber war ich an den Schreibtisch gefesselt, die Abende brachte ich mit Erminia gewöhnlich im Theater zu. Die Unannehmlichkeiten und Zänkereien zwischen uns fingen aber bereits an, und ihr zänkischer und durchaus herzloser Charakter gab mir tausend Bitterkeiten zu erfahren und kostete mich unzählige Tränen; — ich hatte wirklich angefangen, sie zu lieben — und mein Herz empfing täglich neue Schläge; oft war ich auf dem Punkt, sie zu verlassen. Hätte ich es nur getan! — Ich sehe jetzt ein, welchem schändlichen Zweck ich gedient habe! — ich sollte nur den Anhaltspunkt zu einer Trennung Erminias von ihrem Vater ihr geben — weiter war ich ihr nichts, und nur zu sehr hat sich das in meinem Herzen immer quälende Gefühl, daß ich nicht geliebt sei, bestätigt. — Soll ich aufrichtig sein? — auch ich liebte sie nie, wie ich zu lieben fähig bin — wie ich einst Armida liebte! — So ist es denn recht gut — und gewiß zu meinem Glücke, daß unsere Heirat sich nicht gemacht hat."

Es ist seltsam genug, zu sehen, wie er alles tut, um diese Heirat zustande zu bringen, ohne doch völlig von seinem Glück überzeugt zu sein, und sich tatsächlich auf — den lieben Gott verläßt, der schon verhindern würde, was nicht zu seinem Besten wäre.

Während er den Vater bittet, ihm die amtlich beglaubigte Einwilligung zur Heirat mit der Frezzolini zu schicken, schreibt er dazu: „Gott, der mich wahrhaft wunderbar bisher geleitet und zum Besten geführt hat — ich darf sagen, unter ganz außerordentlichen Glücks-Zufällen, ohne welche ich nicht so weit in meiner Laufbahn sein könnte, als ich bin —, Gott läßt mich auch dieses Glück finden, wodurch, wie ich glaube, meine Laufbahn den rechten Schwung erhalten kann. Ich bin fest überzeugt, daß, wenn ich diese Heirat mache, es zu meinem Besten gereicht, und wenn es nicht zu meinem Besten gereicht, so wird Gott selbst sie verhindern, auf den ich fest vertraue." Und nach einigen Wochen schreibt er wiederum: „Ich verspreche dir, meine Vernunft gehörig zu Rate zu ziehen, denn ich fühle — daß eine Heirat der wichtigste Lebensschritt ist. Ich stehe auch nicht etwa auf dem Punkt, die Heirat heute oder morgen zu schließen, ich wollte mich aber sogleich in den Besitz des Attestes setzen, damit mir dasselbe nicht fehlen sollte in dem Augenblicke, wenn ich etwa einen schnellen Entschluß fassen wollte. — Uebrigens habe ich ein sehr großes Vertrauen auf meinen guten Stern und die Vorsehung! — Alles hat mich bisher immer zum Besten geleitet, so will ich denn auch fest glauben, diese Heirat mag sich zerschlagen, oder mag sich schließen, in beiden Fällen wird die gütige Vorsehung das Beste für mich wählen."

Nach mehr als einem Monat schreibt er dem Vater wieder: „Vorderhand bin ich nicht verheiratet — ich kann in diesem Augenblick nichts darüber sagen. Religionsverschiedenheit und einige Differenzen halten mich noch ab." Unterdessen hatte schon alles zur Katastrophe hingedrängt, die Nicolai folgendermaßen schildert:

„Die Zeit war nun gekommen, daß Erminia ihrem Kontrakt gemäß nach Turin und ich nach Genua reisen mußte. Sie wollte ihren Vater nicht erwarten, dessen Absicht war, sie aus Bologna abzuholen und nach Turin zu begleiten; sie wollte den entscheidenden Schritt tun und mit mir nach Turin reisen. So geschah es. Wir mieteten einen Wagen und ich führte sie, begleitet von ihrer Kammerjungfer und Freundin Marchioni über Mailand nach Turin. Auf der Reise zankten wir wenig, obgleich etwas, im ganzen trug dieselbe aber eher zu einer Wiederannäherung der Gemüter als zu verstärkter Abstoßung bei. Ja, in Turin angekommen, wurde unser Verhältnis zärtlicher als es bis dahin je gewesen war, und ich schmeichelte mir wirklich, daß ihr Herz für mich zu fühlen anfinge. In Turin blieben wir noch einige Tage beisammen, dann aber mußte ich nach Genua und schied, von ihren Tränen begleitet. — Unterdessen kam der Vater Frezzolini nach Turin. Ebenso der Tenorist Poggi. Was sie miteinander getrieben, beraten und abgekartet haben, weiß ich nicht. Das Ende davon war, daß nach einigen Tagen Erminia mir einen verstellten Brief schrieb, in dem sie mich um einige früher an mich geschriebene Briefe bat — die ich ihr dann auch sogleich übersandte, obwohl ich hieraus bereits die Gewißheit ihrer abscheulichen Absicht schöpfte. — Einige Tage darauf kam ein anderer Brief, der anzeigte, daß sie für jetzt die Idee des Heiratens aufgeben müsse. — Hierauf riß ich aber die Sache mit einem Stoß durch, indem ich die Auswechslung unserer Briefe verlangte und ihr einen Brief kalt und förmlich, kurz und per Sie schrieb. Nach Ende des Karnevals heiratete sie den Sänger Poggi; in Mailand wurden sie getraut. Poggi habe dem Vater 40 000 Franken ein für allemal gezahlt, sagt man."

Man kann sich vorstellen, wie diese Zeit peinvoller Liebe und der schließliche Bruch auf den so zart organisierten Künstler einwirkte. Er wurde „höchst krank, physisch und moralisch", und wünschte sehr, die Oper für Merelli nicht schreiben zu müssen; dieser aber entband ihn seiner Verpflichtung nicht, und so mußte Nicolai widerwillig und in kürzester Zeit das überdies noch schlechte Textbuch dieser im doppelten Sinne opera d'obbligo „Odoardo e Gildippe" komponieren, die am 20. Dezember 1840 in Genua zuerst in Szene ging.

„Ich sah voraus, daß meine Oper Fiasko machen müßte — so geschah es! Die Frezzolini sang so gut wie gar nicht, die Aufführung war infam, schändlich; ich wurde absichtlich malträtiert. Mein Verhältnis mit der Frezzolini war abscheulich. Schon in der Probe haben wir nie ein Wort gewechselt, und ich war des schlechten Erfolges vollkommen gewiß. Die Oper wurde nur einmal gegeben. Merelli hat sie zwar wieder geben wollen, jedoch die Frezzolini, deren Betragen selbst dem Publikum mißfallen hatte und die an jenem Abend persönlich gezischt wurde, wollte sie durchaus nicht mehr singen, so hat man mir wenigstens berichtet. Ich habe sie nie wieder gesprochen."

So endete der Roman mit Erminia Frezzolini. (Die Künstlerin, 1818 zu Orvieto geboren, studierte unter Ronconi und Garcia und betrat 1838 zu Florenz in „Beatrice di Tenda" die Bühne. Nach ihrem Auftreten in Mailand 1840 durchzog sie im Triumph die Hauptstädte Europas und Amerikas. Sie starb 1884 zu Paris.)

(Schluß folgt.)

Zu Joachims Tode.*

Joseph Joachim ist nicht mehr! Der große Geiger, dem das Seltene vergönnt war, sein sechzigjähriges Künstlerjubiläum als aktiver Teilnehmer zu begehen, der im nächsten Jahre sein siebzigstes gefeiert hätte, der den Jahren zu trotzen schien, ist unerwartet und rasch von uns geschieden. In der „stillen Zeit", da der Lärm unseres Musiklebens für eine Weile verstummt ist, und die Künstler in der Abgeschiedenheit und Ruhe der Natur neue Kräfte zum kommenden Wettstreit sammeln, hat Joachim die Geige, deren Töne eine ganze Welt bezauberten, für immer aus der Hand gelegt. Es berührt einen wundersam wie ein fein und zartes Empfinden, daß der Tod den in seiner schlichten Größe von jedermann Bewunderten gerade zu der Jahreszeit abrief, wo die Gelegenheiten zu pomphaften Gedenkfeiern und geräuschvollen Beileidskundgebungen aller Art fehlen. Als sollte auch bei seinem Scheiden ausgedrückt werden: dieser Mann hat an all dem kein Teil, er, der in seiner ausübenden Kunst jedes „Blenden" verschmähte, der in der abgeklärten, reinen Auffassung vom Ernste und von der Würde der Kunst ihr selbstloser Diener war und die äußeren Ehren, die rauschenden Beifallsbezeigungen nie zum Ziel seines Schaffens gemacht hat! Aber noch etwas anderes ist es, an das uns Joachims Tod gemahnt. Er stand dem heutigen Musikleben fremd, um nicht zu sagen als Widersacher gegenüber. Anfangs ein begeisterter Anhänger Wagners und der Neudeutschen, wurde er später ihr entschiedener Gegner, der aus seinen Gesinnungen auch kein Hehl gemacht hat. Die unter seiner Leitung durchaus konservative Berliner Hochschule für Musik legt davon beredter als alles andere Zeugnis ab. Und wie Joachim, der Pfleger und Verbreiter einer reinen tiefen Kunst wie Beethovens Quartette und Bachs Violinwerke, immer mehr den Höhen des ihm vorschwebenden „Ideals" zustrebte und zuletzt außerhalb des Stromes der stets sich neu gebärenden Zeit stand, von ihrem Wollen und Vollbringen, von ihren Schmerzen und Freuden losgelöst: so fiel sein Tod auch außerhalb der Tage, die den äußeren Schauplatz für die Kämpfe im modernen musikalischen Leben abgeben. Er gehörte nicht dazu. Und seltsam: in dem Augenblick, da ein neuer Entscheidungskampf zu beginnen scheint, da sich eine Umwertung wenn nicht aller, so doch mancher Werte wiederum vollziehen will, geht der dahin, der aus einer großen Zeit noch hinüberragte, der als einzig Bedeutungsvoller und Einflußreicher gegen die von Richard Wagner inaugurierte Kunstrichtung noch stritt. Der Fahnenträger ist gefallen, das Banner sinkt in den Staub! Ein Symbol, ein Zeichen für die kommende Gestaltung der Dinge? ......



Joseph Joachim (Jugendbildnis).
(Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.)

Ueber Joachims Kunst bei seinem Tode in großen Worten zu reden, ist müßig. Eins bleibt unvergänglich in seinem künstlerischen Erdenwallen: der von ihm festgelegte „Stil" der von ihm gepflegten klassischen Meisterwerke. Dies und im Zusammenhange damit die erzieherischen Taten Joachims, sein Einfluß auf die jüngere Generation, die das Erbteil weiter hüten und vermehren wird, sichern ihm einen bleibenden Platz in der Musikgeschichte und bewahren ihn vor dem allgemeinen Schicksal der reproduzierenden Künstler, deren Bedeutung mit ihrem Tode erlischt.

* Anm. der Red. Die vorliegende Nummer war schon fertiggestellt, als die Nachricht vom Tode Joachims eintraf. Deshalb konnte dieser Artikel nicht die ihm gebührende erste Stelle als Leitartikel erhalten.

Was den Lebensgang des großen Geigers betrifft, so verweisen wir wiederholt auf Mosers Buch über Joachim, indem wir hier nur kurz die wichtigsten Daten aus seinem Leben anführen. Joseph Joachim wurde am 28. Juni 1831 als Sohn seiner ursprünglich aus Schwaben stammenden jüdischen Eltern zu Kittsee bei Preßburg in Ungarn, als siebentes unter acht Kindern, geboren. Den ersten Geigenunterricht erhielt der Kleine von dem Konzertmeister der Pester Oper Servaczynski. Später wurde er auf dem Wiener Konservatorium von Böhm und Mayseder ausgebildet. 1843 siedelte Joachim nach Leipzig über, wurde 1849 Konzertmeister in Weimar und ging 1853 in gleicher Eigenschaft nach Hannover. 1868 ließ er sich in Berlin nieder und wurde 1869 mit dem Titel Professor zum Direktor der neugegründeten Hochschule für Musik und zum Mitglied der Akademie der Künste ernannt. Seine Gattin Amalie, geborene Weiß, eigentlich Schneeweiß, eine bekannte Altistin, ist dem Meister bereits im Jahre 1899 im Tode vorausgegangen. — Joachim ist am Donnerstag den 15. August um die Mittagszeit ganz sanft entschlafen. Eine Trauerfeier veranstaltete die Berliner Kgl. Hochschule für Musik am Begräbnistage am Montag darauf. Die Beerdigung erfolgte auf dem Friedhof der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Von Fürstlichkeiten kondolierten u. a. Kaiser Wilhelm und der König von England. Der offiziöse „Reichsanzeiger" in Berlin sagt in seinem Nachrufe an Joachim: „Ihm ist geweiht der Dank des deutschen Volkes und seines Kaisers. Ehre seinem Andenken." Von den uns zugegangenen Aeußerungen zu Joachims Tode geben wir den nachfolgenden Raum.

* * *

Joachim und die Berliner Hochschule für Musik.

Das Hinscheiden Joseph Joachims bedeutet für die „Königl. akademische Hochschule für Musik" zu Berlin-Charlottenburg einen unersetzlichen Verlust. In meinem Abriß der Geschichte dieser Hochschule („Neue Musik-Zeitung", 16. August 1906) bemerkte ich bereits, daß sie sich fast ganz mit der Biographie Joachims decke. Dem großen Meister, der seit ihrer Begründung an der Spitze der Hochschule stand, verdankt sie einzig und allein ihren Weltruf, ihren Rang in der Kunstgeschichte. Wohl finden sich in der langen Liste der Lehrer seit Bestehens der Anstalt noch manche glänzende Namen (z. B. Kiel, Spitta), aber kein einziger, dessen Nennung eine solche faszinierende Wirkung, einen solchen Enthusiasmus erregte wie der Joseph Joachims! Wagner und Liszt waren die Schöpfer des künstlerischen, stilgemäßen Vortrages in der Musik, Bülow und Joachim ihre Apostel. Anton Rubinstein, der gleichfalls zu den Unersetzlichen gehört, wirkte mehr durch sein unvergleichliches Temperament, seine durch augenblickliche Inspiration beeinflußte Offenbarung, Bülow und Joachim durch ihre immer abgeklärten, der geringsten Effekthascherei abholden, nur dem Dienste des Höchsten geweihten Auslegungen. Das erhellt schon aus ihrem Repertoire, das nur aus den Werken der allerersten Meister bestand. Obgleich Joachim mit seinem Freunde Brahms die bekannte eigentümliche Erklärung gegen die „neudeutsche Kunstrichtung" erlassen und unterzeichnet hatte, kann man es doch als sicher hinstellen, daß er hauptsächlich durch seinen intimen Verkehr mit Liszt während seines Weimarer Aufenthaltes (als Konzertmeister des Hoftheaters unter Liszts Direktion) und durch die Freundschaft mit Bülow als Vortragskünstler zu einem unsterblichen Hohenpriester der Kunst sich entwickelte. Die Schriften Bülows sind voll von Lobeshymnen auf Joachim. So schreibt er z. B. („Ausgewählte Schriften", Breitkopf & Härtel, S. 79): „Wenn Liszt einem ihn besuchenden Fremden einmal einen recht exquisiten Genuß verschaffen wollte, so spielte er ihm mit seinem

Landsmann Joseph Joachim und dem Violoncellisten Coßmann das Trio von Volkmann vor.“ Das muß in der Tat ein „exquisiter Genuß“ gewesen sein: das bedeutendste Werk eines bedeutenden Meisters von den bedeutendsten Vertretern ihrer respektiven Instrumente vorgetragen! — Richard Wagner schreibt in seiner Abhandlung „Ueber das Dirigieren“ (am Schluß): „Eine solche Schule (die Kgl. Hochschule zu Berlin) ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen. Was mich für diesen hoffnungsvoll einnimmt, ist, daß allem nach, was ich über sein Spiel erfahren habe, dieser Virtuos genau den Vortrag kennt und selbst ausübt, welchen ich für unsere große Musik fordere.“ — Auch Joseph Joachim war eine von den Erscheinungen, welche sich, wie Hans von Bronsart bei Bülows Scheiden aus Hannover so richtig bemerkte, wenn überhaupt, kaum alle Jahrhundert einmal wiederholen. — Die Berliner Kgl. Hochschule hat jetzt die schwerste Krisis seit ihrem fast vierzigjährigen Bestehen durchzumachen. Zurzeit ist ihr leuchtendster Stern Max Bruch (sein erstes Violin-Konzert in g moll ist Joachim gewidmet). Ersetzt kann Joachim nicht werden, denn einen Ersatz für ein Genie gibt es nicht, aber einen Nachfolger als erster Lehrer der Ausbildungsklasse wird die Hochschule ihm geben. Wen wird die Wahl treffen? Ysaye, Kreisler, Heermann, Marteau, Burmester?

Arthur Laser
(Berlin).

* * *

Aus großer Zeit.

Ein Fürst der Töne ist zu Grabe getragen! Trauernd standen Tausende an der Bahre des Geiger-Königs, der das Alter des Patriarchen erreicht, und noch das Herz eines Jünglings in der Brust trug, voll von Begeisterung für alles Hohe und Schöne. Eine würdige Totenfeier wurde ihm von den Freunden, den Berufsgenossen und Schülern bereitet; von nah und fern waren sie herbeigekommen, den großen Toten zu ehren. Im Kuppelsaal der Königl. Hochschule für Musik, deren Leiter er so viele Jahre gewesen, wurde er aufgebahrt, nachdem der große Raum zuvor zur Trauerkapelle umgewandelt worden war. Joseph Joachim wird von der ganzen musikalischen Welt betrauert werden, sein Verlust wird allen unersetzlich sein, zu welcher musikalischen Partei er auch gehören mag.

Joachim nahm in den letzten 50 Jahren seines Lebens entschieden Partei gegen Richard Wagner. Er war der letzte von jenen geheimnisvollen „Davidsbündlern“, jenem idealen Bund, den Schumann einst erfunden, um die verschiedenen Richtungen der Kunstanschauung zur Aussprache zu bringen, indem er gegensätzlichen Künstlercharakteren, dem schwärmerischen Eusebius, dem leidenschaftlichen Florestan, dem klugen Meister Roco die Urteile in den Mund legte, und zwar in stets fesselnder, zuweilen novellistischer Form.

Und doch gehörte auch Joachim einst zu Neu-Weimar. Auch er wurde von der genialen Persönlichkeit Liszts nach Weimar gezogen und verlebte da mehrere Jahre in des Meisters unmittelbarer Nähe. Er war damals ein oft und gern gesehener Gast auf der Altenburg, bei Franz Liszt und der Fürstin Wittgenstein. Joachim war ursprünglich sehr fortschrittlich gesinnt, er fühlte sich aber mehr und mehr nach rechts gezogen, und machte ungefähr die gleiche Entwicklung wie Schumann durch: vom Neuerer zum Klassiker — nur mit dem Unterschied, daß er als schaffender Künstler mit Schumann nicht verglichen werden kann.

Der damals 19jährige Joachim hatte nicht den Beifall von Klara Schumann — hat sie doch selbst an seinem Talent, an seinen Fähigkeiten zu einem großen Künstler gezweifelt, sie meinte, dem jungen Geiger „stehe keine schöne künstlerische Zukunft bevor“. Liszt war dagegen ganz anderer Meinung. Als er vom Großherzog Friedrich von Baden im Jahre 1853 eingeladen wurde, jenes epochemachende Musikfest in Karlsruhe zu dirigieren, bei dem die neue Kunst ihren Einzug in Süddeutschland halten sollte, und man den lebenden Komponisten endlich Gerechtigkeit widerfahren ließ, die ihnen so lange vorenthalten war, lud er Joseph Joachim und Hans von Bülow ein, ihn dahin zu begleiten. Beide junge Künstler schlossen sich dem Meister mit Enthusiasmus an und holten sich dort Lorbeeren!

Franz Liszt ließ aber nicht nur den Virtuosen Joachim zu Worte kommen, nein, auch dem schaffenden Künstler räumte er bereitwillig einen Platz im Programm ein. Joachim spielte sein eigenes Konzert für Violine und erntete damit den ihm gebührenden Beifall. So viel Gegner auch die moderne Musik in Karlsruhe fand und wie lebhaft auch die Opposition gegen Neues und Fremdes sich geltend machte — Joseph Joachim gehörte damals nicht zu den Gegnern dieser Richtung. Im Gegenteil, er war von dem, was er von Richard Wagner gehört, und wie er es gehört hatte, so entzückt, daß er sich den begeisterten Freunden und Verehrern des — zurzeit verbannten — Meisters anschloß und ihn in Basel, nahe der deutschen Grenze, die Wagner nicht überschreiten durfte, aufsuchte.

Liszt stand an der Spitze dieser begeisterten Schar. Wagner war zuerst an Ort und Stelle, und saß allein im Speisesaal des Gasthofes zu den „Drei Königen“, die Freunde zu erwarten. Da hörte er im Vestibül von einem kleinen Männerchor die Trompetenfanfare des Königsrufes aus „Lohengrin“ singen, und herein trat Liszt gefolgt von: Hans von Bülow, Joseph Joachim, Peter Cornelius, Richard Pohl, Dionys Pruckner und dem ungarischen Geiger Remenyi. Den andern Tag kam die Fürstin Wittgenstein mit ihrer Tochter, der Prinzessin Marie, nach, und bildeten den Mittelpunkt dieser fröhlichen und zwanglosen Vereinigung.

Wagner las den Freunden den eben vollendeten Siegfried vor. Er selbst erzählte ihnen, daß er sich gern zum Vortrag seiner „Nibelungen“ überreden ließ, zum großen Aerger von Georg Herwegh, dem Freiheitsdichter, der auch gleich Wagner in der Verbannung lebte. Er entwickelte schon damals seinen Getreuen den Plan eines Festspielhauses, das zur Aufführung der Nibelungen erbaut werden sollte. Da Wagner wie gesagt die deutsche Grenze nicht überschreiten durfte, hatte man Straßburg zum Ort der ersten Aufführung erwählt. Straßburg, das so dicht an dieser Grenze lag, daß es für alle verhältnismäßig leicht zu erreichen wäre; Straßburg, in welchem deutsch empfindende und deutsch sprechende Elemente genug vorhanden waren, um auf Sympathie unter der Bevölkerung rechnen zu können.

Allein Liszt hegte die feste Ueberzeugung, daß Wagner bald amnestiert, und daß dann sein Riesenwerk in Weimar aufgeführt werden würde. Diese Meinung teilten damals alle jene, die in Basel zum Besuche von Wagner weilten — wie irrig diese Meinung war, hat die Zukunft gelehrt! Joachim war nicht der einzige jener begeisterten Schar, der dann später andere Wege gegangen — er war aber jedenfalls der erste, der dieser Richtung untreu wurde. Direkt von Basel fuhr er zum Besuche von Robert Schumann nach Düsseldorf und hier begann seine Bekehrung, die Klara Schumann mit so glänzendem Erfolg vollbracht hat. (Das ist natürlich nicht so zu verstehen, als ob es einzig und allein der „Zuspruch“ Klara Schumanns gewesen wäre, der Joachim abtrünnig werden ließ. Red.)

Die Freundschaft mit Schumann datierte von dem Tag an, an dem Joachim mit ungeheurem Erfolge das Beethovensche Violinkonzert bei dem rheinischen Musikfest gespielt, und diese Freundschaft war für

Joseph Joachim als 62-Jähriger. (Mit eigenhändiger Widmung.)
(Aus dem musikhistorischen Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.)

Schumann ein ungetrübter Quell der Freude bis in die letzten lichten Momente seines Lebens. Auch Klara blieb der große Meister in nie versagender Treue durch mehr als vierzig Jahre ein aufopfernder Freund.

Klara Schumann gehörte zu den wenigen Menschen, die die Macht von Liszts genialer Persönlichkeit, seine hinreißende Liebenswürdigkeit und seine geistsprühende Unterhaltung nicht zu würdigen vermochten. Nach und nach wurde sie von einer Antipathie gegen ihn erfüllt, die sie bis zu ihrem Lebensende nicht überwand, und die sie mit Erfolg auch anderen begreiflich zu machen verstand. Joachim löste sich ganz und gar von der Weimarschen Schule los und schloß sich immer enger und enger an Klara Schumann an. Wer weiß, wie alles gekommen wäre, wenn Robert Schumann gelebt und nicht in geistige Umnachtung gefallen wäre? Schumann war ein Verehrer von Liszt und trotz des abfälligen Urteils seiner Gattin hat er ihm die auf das sauberste geschriebene Partitur des Manfred mit den Worten: „Dem Freunde Franz Liszt" zum Geschenk gemacht. Ebenso hatte Schumann die große C dur Phantasie Liszt gewidmet. Es ist interessant und nicht zu unterschätzen, daß die „Bekehrung Joachims" unmittelbar nach dem Karlsruher Musikfest stattfand. Schumann hatte mit seiner Oper „Genoveva" kein Glück. Er trat schon in seinen ersten Werken in so selbständiger und eigentümlicher Weise auf, daß sich in dem phantastischen Gepräge der ersten Periode seines Schaffens das Wenden und Ringen eines gewaltigen Geistes nach eigentümlichem Stil sogleich erkennen ließ. Schumann war viel zu subjektiver Natur, um durch ein reflektiertes Schaffen erfolgreich wirken zu können. Da wo er absichtlich reformatorisch eingreifen wollte, ging er über die Sphäre hinaus, die ihm beschieden war, es fehlte ihm hierzu das objektive Aufgehen im Gegenstand.

In seinen letzten großen Chorwerken hat er „Paradies und Peri" nicht wieder erreicht — er wollte eine Uebergangsform zwischen Oratorium und Oper schaffen, konnte jedoch dieser, ihrer Natur nach unselbständigen Gattung kein dauerndes Leben einhauchen. Ebenso gelang Schumanns Versuch nicht, in der „Genoveva" die Oper zu reformieren und hier einen neuen Weg einzuschlagen. Denn gleichzeitig hatte sich der gewaltige Geist Richard Wagners der dramatischen Tondichtung mit ausschließlicher Hingebung und mit so überwältigendem Genie bemächtigt, daß er alle Bestrebungen neben sich siegreich zu Boden schlagen mußte.

Wagner verfolgte den entgegengesetzten Weg von Schumann, indem er sich mit allen Geisteskräften in das Objekt versenkte und aus der inneren Notwendigkeit desselben die Gesetze einer allgemein gültigen Auffassung und Wiedergabe schuf. Deshalb mußte er Schumann wie alle Zeitgenossen auf dramatischem Gebiete weit überragen. Daß er mit seiner Auffassung recht behalten, hat die Zukunft gelehrt.

Beim Karlsruher Musikfest hatte Wagner sowohl mit der Tannhäuser-Ouvertüre — sie mußte im zweiten Konzert auf allgemeines Verlangen wiederholt werden — wie mit dem „Lohengrin-Fragmente" einen großartigen Erfolg. Diese Tatsache reizte den damals schon sehr leidenden Schumann — es war kaum vier Monate, ehe Schumann erkrankte —, so daß er dem Einflusse seiner Gattin weit zugänglicher wurde, und Frau Klara für ihre „Bekehrung" bei Joachim jedenfalls des Gatten Unterstützung fand.

Als Dritter im Bunde gesellte sich der junge Joh. Brahms zu ihnen, der die Prophezeiungen des scheidenden Schumanns glänzend erfüllte. Von da an trat Joachim energisch für den Freund ein. Der Name Brahms wurde zur Parteiparole und das Trio Klara Schumann-Joachim-Brahms blieb durch innige Freundschaft verbunden; Joachim und Brahms hatten sich ganz von der Gegenpartei losgesagt, und machten soviel sie konnten Front gegen die in ihren Augen verfemte „Zukunftsmusik".

Auch die Beziehungen, die einst zwischen Joseph Joachim und meinem Gatten bestanden, gingen zuletzt ganz auseinander. Noch ein paarmal sind sie sich in Baden-Baden begegnet, wo Frau Klara Schumann eine bescheidene Villa hatte und in früheren Jahren regelmäßig im Kreise ihrer Schülerinnen die Sommermonate verbrachte. Brahms wohnte in ihrer Nähe, und dieser zog wieder andere Künstler, wie Joseph Joachim, Stockhausen u. a. an. Auch J. Rosenhain vereinigte geistige und speziell musikalische Elemente in seiner Villa. Bei ihm wurde viel musiziert; Brahms, Joachim und Frau Klara Schumann konnte man oft da hören, wenn man das Glück hatte, von dem liebenswürdigen Besitzer eingeladen zu werden.

In einem der letzten Sommer, den Johannes Brahms noch in Baden-Baden verbrachte, kam Joachim mit Professor Hausmann, ihn zu besuchen. Brahms hatte eben eine neue Arbeit vollendet — ich glaube ein Trio — und da Joachim sehr begierig war, die Komposition kennen zu lernen, entschloß er sich, sie mit Freund Hausmann im Manuskript zu spielen. Das Kurkomitee der Stadt Baden stellte den berühmten Künstlern in liebenswürdigster Weise die „Neuen Säle" zu diesem Zweck zur Verfügung, und hier hörte unser Kreis Joseph Joachim zum letzten Male. Er spielte vor eingeladenen Gästen und wollte nur das neueste Opus von Brahms kennen lernen; allein auf allseitiges herzliches Bitten spielte er noch die Chaconne von Bach, und was das zu bedeuten hatte — welch einziger Kunstgenuß dies war, weiß nur, wer die Chaconne von ihm gehört.

Nun sind sie alle tot! Schumann, Brahms — und jetzt auch Joachim! Sein Spiel ist verklungen — die Saite ist gerissen! — Joachim, der einzige Meister, ist nicht mehr, und das was sterblich an ihm war, ist draußen auf den Höhen von Westend auf dem Friedhof der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche gebettet.

Joseph Joachim ist für immer unseren Blicken entschwunden — sein Geist aber wird fortleben in unseren Herzen! —

Charlottenburg. **Louise Pohl.**

* * *

Joachim als Lehrer.

Joseph Joachim ist tot, und allerorten, wo nur Schreibfedern in Bewegung sind, beeilt man sich, ihn auch ordnungsgemäß beizusetzen. Wir werden belehrt, daß Joachim „der letzte Klassiker" war, ein fossiler Rest aus vergangenen Epochen; seine ablehnende Haltung gegenüber der Aera Wagner-Liszt und deren Deszendenz gibt Veranlassung zu Betrachtungen, „wie wir's so herrlich weit gebracht"; man anerkennt das Außerordentliche, ja Einzige einer Persönlichkeit, die auf das erfolgreichste, glänzendste Virtuosentum die Krone einer umfassenden, weitausschauenden allgemeinen Bildung zu setzen vermochte, und vergißt nicht zu bemerken, daß die Tage seines Virtuosenglanzes längst vorüber, seine Virtuosität überhaupt hundertfach überboten, seine organisatorische Befähigung beschränkt, seine Erfolge als Komponist und Dirigent nur vorübergehend gewesen seien — und was alles noch zum notwendigen Requisit einer regelrechten Einrangierung und Einregistrierung gehört, so daß der Verstorbene nunmehr fertig mumifiziert in seinem Fache untergebracht ist und in dem Gange der Musikgeschichte, wie unsere Tagesschreiber ihn dem lieben Gott diktieren, keinerlei Störung mehr verursachen kann.

Ueber all diesen so wahren und richtigen Bemerkungen wird nur meistens eine Kleinigkeit vergessen — und merkwürdigerweise ist es gerade diese Kleinigkeit, die Joachims Gestalt aus der Reihe derer, denen die Nachwelt keine Kränze flicht, hinausrückt in die Linie der Großen und Unvergänglichen unserer Zeit. So viele vom Tageslärm verstumpfte Sinne, auch in der nächsten Nähe des Meisters, haben es ganz übersehen, daß er ein Erzieher war, nicht mit Wort und Willen, sondern eine der ganz seltenen Individualitäten, die durch ihr persönliches, nur auf die nächsten Ziele gerichtetes Wirken, durch ihre Art zu schaffen, durch ihr Denken und Fühlen, kurz durch ihr ganzes Sein eine tiefgehende und weit ausgebreitete erzieherische Wirkung ausüben. Wie anders wäre es sonst zu erklären, daß er, der Virtuose, der nie anderen als Geigenunterricht erteilt hat, seine geistigen Schüler in allen Schichten unserer heutigen Musikergeneration besitzt? Daß es Tausende von Künstlern, vom Sänger und Virtuosen jeder Gattung, Dirigenten, Wissenschaftler bis zum Orchestermusiker gibt, die mit vollem Recht und tiefinnerer Ueberzeugung es aussprechen, daß sie das Beste ihrer Kunst, ihres künstlerischen Ichs Joseph Joachim verdanken? — Das ist mehr, als es ein Virtuose, und sei er der größte der Welt, vermag; mehr auch als der erfahrenste, gewissenhafteste Pädagog mit allem Fleiße zustande bringt — das ist lebendig wirkende Persönlichkeit, unter deren Strahlen alles verschwindet, was zeitlich und vergänglich an Meister Joachim war, die ihn in die Zahl derer einreiht, die nicht vergessen werden können, weil ihr Sein und Wirken fortlebt in denen, die davon berührt wurden.

Es liegt nahe, Joachim mit seinem einstmaligen Freunde und späteren Antipoden Liszt zu vergleichen — eine in mancher Hinsicht lehrreiche und interessante Parallele. Aber mir scheint, dazu ist die Zeit noch nicht gekommen. Im allzuschnell fertigen Urteil würde man nicht umhin können, dem Einen oder dem Anderen unrecht zu tun. Daß Joachims Wirken ein stilleres, weniger von äußerem Glanz umstrahltes war, beweist nichts gegen dessen Tiefe und Dauerhaftigkeit. Wer das Glück gehabt hat, dem Meister jahrelang in seiner Arbeit als Lehrer sowie als ausübendem Künstler in Konzert- und Kammermusik, als Leiter der Hochschule und des Orchesters in Proben und Aufführungen nahe zu sein, für den bedarf es nicht vieler Worte, um zu verstehen, welcher Art die Wirkung war, die er ausübte. Gewiß war sein Streben mehr auf Erhaltung und Ausbau eines festen Besitzstandes, denn auf Eroberung neuer, unbekannter Gebiete gerichtet; aber wenn man unter „konservativ" das starre Festhalten an ererbten Traditionen, das Arbeiten nach unbeweglichen Formeln und Dogmen versteht, so war er alles andere als konservativ. Wenn er seinen Beethoven spielte, so konnte auch der gründlichste Kenner seines Spieles nicht im voraus sagen, wie er dies und jenes machen würde; im Augenblick entstand alles neu in seiner selbstschaffenden Phantasie, frisch wie eine Improvisation, modern wie eine ebengeschriebene Komposition trat es ans Tageslicht. Es gab keine noch so abgebrauchte Floskel, keine ehrwürdig-stereotype Wendung, die nicht unter seiner Hand junges Leben gewann, so daß er sie im Momente neu gefunden zu haben schien. Was er spielte, schuf er aufs neue aus sich heraus; hierin und nicht in irgendwelchen technischen Dingen liegt der himmelweite Unterschied zwischen Joachim und allen übrigen Virtuosen.

So war denn auch nicht die Virtuosität, sondern das Musizieren der Kern seines Spieles, und daher kam er — besonders in den letzten Jahren — ganz von selbst dazu, den Schwerpunkt seiner Künstlerschaft in die Kammermusik, in sein unerreichtes und unerreichbares Quartettspiel zu verlegen. Insbesondere sind wohl die Proben seiner Quartettabende, die vormittags in ganz intimem Kreise in der Hochschule stattfanden, allen unvergeßlich, die jemals daran teilgenommen haben. Es waren weihevoll feierliche und doch trauliche Stunden, wie man sie unter Menschen erlebt, die sich durch

ein gemeinsames geistiges Band verbunden wissen. Da gab es keinen Beifallslaut, kein geräuschvolles Versammeln und Auseinandergehen, wie sonst in Konzerten. Es war ein Sprechen von Mensch zu Mensch, ein unmittelbares Mitteilen höchster Kunst, höchster Lebenserfahrung, wobei man die Grenzlinien nicht mehr empfand, die Kunst und lebendige Sprache von einander trennen. Hier war **sein** Bayreuth, hier geschahen seine größten Taten; hier lehrte er uns den alten Beethoven und den jungen Brahms kennen und lieben. Aber über solche Einzeltaten hinaus gab er uns das, was unverlierbar ist: das feste Bewußtsein von der Wahrheit und Würde der Kunst. Das prägte sich den jungen Seelen unverwischbar ein, wenn sie den Altmeister in der schlichten Größe seines Wesens sahen und hörten; so lernten sie liebend verehren, lernten an der Hand dieses getreuen Eckart Ehrfurcht empfinden vor allen guten Geistern unserer Kunst.

Nur einmal trat der Bund, der sich bei aller Verschiedenheit der Richtungen und Meinungen wie eine Familie um Joachim scharte, auch machtvoll imponierend an die Oeffentlichkeit: es war bei Joachims **sechzigjährigem Künstlerjubiläum** im Jahre 1898. Hier hatte sich die Jüngerschaft des Altmeisters aus aller Herren Ländern ein Stelldichein gegeben, ein Orchester war gebildet, in dem allein 120 Streicher — lauter Konzertmeister! — beisammen saßen. Und als dann in der Mitte des Festprogramms der Meister selbst auf das stürmische Drängen seiner Getreuen die Geige ergreifen und als improvisierte Nummer noch einmal **das** Werk spielen mußte, das er und das ihn berühmt gemacht hat — Beethovens Violinkonzert —, da ging wohl durch die ganze Masse der Ausführenden und Zuhörenden ein Hauch von dem Bewußtsein, daß sie alle sich **eins** fühlten, Glieder **einer** Familie durch den Geist dieses Mannes, dessen ganzes Wesen eine Verkörperung, eine volltönende Antwort war auf Schillers Mahnwort: Der Menschheit Würde ist in eure Hand gegeben; bewahret sie! —

Am offenen Sarge ist nicht der Platz, das hervorzuheben, was ihm fehlte, die Dinge aufzuzählen, in denen er irrte. Sicherlich hat es größere Organisatoren, bedeutendere Dirigenten gegeben als ihn; sicherlich unterlag in seinen Anschauungen und Urteilen auch **er** großen Irrtümern. Aber selbst in seinen Irrtümern und Fehlern war er **er selbst**. Er hätte nicht anders gekonnt, selbst wenn er gewollt hätte. Und das Größte, was er wirkte, lag nicht in seinen Handlungen, sondern in seinem **Sein**. Er lebte uns das ideale Bild des **reinsten Künstlertums** vor, er war in allen Regungen seines Ichs **eins** mit sich selbst, ein großer **Künstler** und ein großer **Mensch**. Und so behält denn jenes Wort zuletzt doch recht, das ihn einen „**Klassiker**" nennt; aber der Stern seines Lebens und unser aller Hoffnung ist es, daß er nicht der **letzte** war.

So bleibt uns sein Bild: der mächtige, ehrfurchtgebietende Künstlerkopf mit dem Blicke unbeschreiblicher Güte für immer ins Herz eingeprägt. Mild freundlich und doch hoheitsvoll groß scheint er uns mit Schumanns Worten zuzurufen: „Jünglinge, ihr habt einen langen, schweren Gang vor euch. Es schwebt eine seltsame Röte am Himmel, ob Abend- oder Morgenröte, weiß ich nicht. **Schafft fürs Licht!**"

Glogau. G. v. Lüpke.

* * *

Preßstimmen aus Joachims „zweiter Heimat".

Die Nachricht von dem Tode Joseph Joachims ist auch in der ganzen musikalischen Welt Englands mit tiefer Betrübnis aufgenommen worden. Alle Londoner Tagesblätter brachten dem dahingeschiedenen Meister lange Nachrufe, worin sie seinen Verdiensten als Mensch und Künstler warme Anerkennung zollten, insbesondere auch seinen Verdiensten um die Hebung des musikalischen Verständnisses in **London**, das gewissermaßen eine zweite Heimstätte des großen Künstlers bildete. So schreibt z. B. der „Daily Telegraph" u. a.: „Einer der größten Künstler, die je durch Vermittlung der Violine zur Welt gesprochen haben, ist soeben von uns geschieden und die so sehr von ihm geliebte Kunst hat einen gar schweren Schlag erlitten. Es fehlt zwar nicht an glänzenden Violinspielern, von denen einige sogar technisch höher stehen als Joachim jemals gestanden hat, insbesondere in seinen letzten Jahren. Wir trauern aber um den Verlust eines Mannes, der großen Einfluß gewonnen hatte und diesen in unübertroffener Selbstlosigkeit zur Förderung der Kunst ausnutzte. Joachim stellte stets seine ganze Kraft in den wahren Dienst der Musik und aus dieser Quelle fließt sein höchster Anspruch auf Auszeichnung. Nichts vermochte ihn zu verleiten, sich den Beifall des Publikums durch andere Mittel zu erringen, als jene, die er für berechtigt hielt, und aus diesem Grunde ist sein musikalischer Ruf vollständig fleckenlos, zu gleicher Zeit ein Beispiel und ein Vorwurf; ein Beispiel für die nach hohen Zielen strebende Jugend und ein Vorwurf für die Erwachsenen, die eine Art Seifenblasenruf auf nicht einwandfreien Wegen zu erlangen sich bestrebten."

Der bekannte Musikkritiker **E. A. Baughan** äußert sich in der „Daily News": „Das Ableben Joachims wird vielen Musikfreunden gleichbedeutend erscheinen mit dem Abschlusse eines glänzenden Kapitels in der Geschichte der Musik. Infolge seines hohen Alters stand er schließlich fast als eine vereinsamte Figur da — Joachim, ein Mann, der Schumann gekannt hatte und der ein intimer Freund von Johannes Brahms gewesen ist! Er war in der Tat der Ueberlebende einer glorreichen und fast sagenhaften Epoche in der musikalischen Kunst. Joachim und Brahms auf der einen und Liszt und Wagner auf der anderen Seite bildeten die Führer zweier verschiedener Schulen auf dem Gebiete der Musik. Blicken wir zurück auf das, was seit Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Virtuosenkunst geleistet worden ist, so erscheint uns eine Person wie Liszt, der die Technik auf seinem Instrument auf die höchste Stufe brachte, als eine Art Ergänzung eines Künstlers, wie es Joachim war, der, was Technik im modernen und beschränkten Sinne anbetrifft, niemals groß war. Diese beiden Künstler verschmolzen, würden den vollkommensten idealistischen und — unmöglichen Virtuosen gebildet haben. Manche moderne Virtuosen übertreffen die Kunst Joachims in bezug auf bloßes Violinspielen, auf technische Fertigkeit. Paradestücke, Effektstücke aber, die das Publikum blenden, waren dem künstlerischen Gewissen Joachims zuwider; sein ganzes Leben lang widmete er sich nur der Interpretation der großen Meisterwerke in der Musik. Und hierin lag das Geheimnis seines starken Einflusses, so daß er ganz unbewußt den Geschmack der Majorität des britischen musikalischen Publikums formte, ganz so, wie es Dr. **Hans Richter** in bezug auf Orchestermusik getan hat. Joachim war auch deshalb ein großer Künstler, weil er Charakterstärke besaß, und in dieser Beziehung würde man vergeblich nach einem Nachfolger umschauen. Dazu war sein Charakter gerade von jener Art, wie wir Engländer ihn bewundern — zurückhaltend, schlicht, aufrichtig und humorvoll. Sein Temperament unterordnete er ganz der Interpretation der Werke der großen Meister, er hatte dabei immer mehr zu geben

Siebentes

ABONNEMENT-CONCERT

im Saale des Gewandhauses zu Leipzig,

Donnerstag, den 16. November 1843.

Erster Theil.

Militär-Symphonie von Jos. Haydn.

Recitativ und Arie aus der Schöpfung v. J. Haydn, gesungen von Miss Birch.

And God said:

Leth the earth bring forth grass, the herb yielding seed, and the fruit tree yielding fruit, after his kind, whose seed is in itself upon the earth, and it was so.

Arie.

With verdure clad the fields appear,
Delightful to the ravish'd sense;
By flowers sweet and gay
Enhanced is the charming sight.
Here breathe their sweets the fragnant herbs
Here shoots the healing plant
By loads of fruit th'expanded boughs are pressed,
To shady vaults are bent the tufty groves
The mountains brow is crown'd with closed wood. —

Fantasie über Motive aus Othello für die Violine von Ernst, vorgetragen von Herrn Joseph Joachim aus Wien.

Programm des ersten Auftretens Joachims im Leipziger Gewandhaus.
(Aus dem musikhist. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.)

als sein eigenes Ich und betrachtete sich selbst nur als Mittel, um den Geist der Komposition, die er wiedergab, zum Ausdruck zu bringen. Dieses künstlerische Gewissen erhob ihn hoch über das gewöhnliche Virtuosentum und in geistiger Ausstattung und in musikalischem Geschmack überragte er alle anderen Virtuosen auf seinem Instrument. Sein Einfluß in dieser künstlerischen Richtung ist von weitreichendster Bedeutung gewesen, und das, was ihn in erster Linie auszeichnete — Würde und Aufrichtigkeit —, trachtete und verstand er auf seine zahlreichen Schüler zu übertragen. Gerade diese Eigenschaften aber sind es, die Joachim zu einer fast ganz vereinsamten Figur machten."

Voll von höchster Anerkennung und aufrichtigster Würdigung ist auch der Nekrolog, den der „Daily Graphic" dem Verstorbenen widmet: „Obzwar keineswegs unerwartet gekommen," sagt dieses Blatt, „muß die Nachricht von dem Tode Joachims doch in der musikalischen Welt beider Hemisphären als ein tiefer und schmerzlicher Schlag wirken. In England insbesondere werden viele das Ableben dieses Künstlers als einen persönlichen Verlust empfinden. Seine Stellung in der Musik war eine abweichende von der irgend eines anderen Künstlers. Er wurde seiner Charaktereigenschaften wegen geliebt, seiner wunderbaren Technik und seines tiefen musikalischen Verständnisses wegen bewundert und als die Verkörperung eines Ideals verehrt. Joachim war für viele in sich selbst eine Religion. Seine Haltung der Musik gegenüber war die Offenbarung einer Möglichkeit, eines Zieles, dem man zustreben sollte. Was er über Musik dachte und aussprach, war ein

endgültiges Urteil und gegen seine Interpretation gab es keine Berufung. Kein anderer Musiker unserer Zeit hat jemals eine so hehre Stellung eingenommen, sie wird auch vielleicht nie wieder von irgend jemandem eingenommen werden. Es ist in der Tat in einer Zeit der Virtuosen-Anbetung, in der die Künstler nichts anderes zu erstreben scheinen, als sich in bloßen technischen Kunststücken einander zu übertreffen, schwer zu entdecken, ob noch Platz ist für die Hochhaltung, ja man möchte sagen für einen solchen Gottesdienst der Kunst, wie er in Joachim seinen Hohenpriester gefunden hatte. Die Hochhaltung des eigenen Ideals, der eigenen Würde und des Komponisten, den er interpretierte, bildete den Grundton in der ganzen Künstlerlaufbahn Joachims und dies umgab ihn schon zu seinen Lebzeiten mit einer Art von Heiligenschein. Seine Seele war einem Stern vergleichbar, der seine einsamen Bahnen zieht. Die Wogen des Kampfes umspülten seine Füße, seine Blicke aber waren auf das Ewige gerichtet."

Der vorzügliche Musikkritiker des „Morning Leader" (‚Staccato') schreibt: „. . . . Das Geheimnis des großen Einflusses Joachims auf alle, die ihn hörten, ist oft diskutiert worden. Das, was das Wesentliche in der größten Kunst bildet, muß immer ein Geheimnis bleiben, wäre es nicht so, so könnten wir alle große Künstler sein. Im Falle Joachims jedoch ist die Lösung einfacher als in vielen anderen Fällen. Der Schlüssel zu dem Geheimnis liegt bei ihm in dem vollständigen Gleichgewicht zwischen den aus dem Verstand und dem Gefühl quellenden Seiten seiner Kunst und der erhabenen Geringschätzung aller bloß äußerlichen Effekte. Er erfaßte besser als irgend ein anderer Künstler den Unterschied zwischen Wirkung und Effekt, zwischen dem, was das innere Gefühl bewegt und dem, was uns bloß bestrickt und blendet. Wie kein anderer widerstand er der Versuchung, durch bloße Virtuosität Erfolg zu erzielen, und dies einfach deshalb, weil sein Geist auf die höchsten Aufgaben der Kunst gerichtet war. England ist Joachim zum besonderen Danke verpflichtet. Er hat uns wie kein anderer die größten Meister zum Verständnis gebracht. Es gilt dies namentlich mit Bezug auf Beethoven, die Kammermusik von Brahms und die Werke Schumanns. Die Renaissance der Musik in England in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts haben wir hauptsächlich vier Männern zu verdanken: Dr. Joachim, Sir August Manns, Sir Charles Hale und Dr. Richter, und von diesen war Joachim der Reihenfolge nach der Erste, die anderen zogen Vorteil aus dem, was Joachim vor ihnen geleistet hatte. Sein Werk für die Musik in England bleibt unvergeßlich." . . .

Es war im Jahre 1844, wo Joachim zum erstenmal nach England kam. „Der kleine dicke Junge mit blühenden Wangen und kurzem Jackett", wie Piatti ihn einst beschrieb, trat im Drury Lane Theatre auf. Die englischen Kritiker hielten mit ihrer Anerkennung nicht zurück und waren geradezu entzückt, insbesondere über seinen Vortrag (aus dem Gedächnis) des Beethovenschen Konzerts. Die Kadenz, die Joachim in diesem Konzert spielte, war seine eigene Schöpfung, die, wie gesagt wird, niemals zur Veröffentlichung gelangt ist und deren Manuskript sich noch im Besitze von Messrs. Hill, für die sie niedergeschrieben wurde, befinden soll. Während seines Londoner Aufenthalts in der 1844er Saison widmete sich Joachim eifrig dem Studium der Theorie unter der Leitung von George A. Macfarren, einem zu jener Zeit fruchtbaren Opernkomponisten.

Bis zu welchem Grade all die Geschichten auf Wahrheit beruhen, die mit Bezug auf die mimischen Fähigkeiten Joachims zirkulieren, ist uns nicht bekannt. In einer Privatgesellschaft soll er einmal durch seine Imitierungen von Mr. Penley in „Charle's Aunt" und „The Private Secretary" die Zuhörer zu dem stürmischsten Beifall hingerissen haben. Es erhob sich auch einmal zwischen Joachim und einigen seiner Freunde eine Diskussion über den Mangel an musikalischem Interesse und Verständnis der Engländer. Um nun aber den Beweis zu erbringen, daß das englische Publikum wohl musikalisch veranlagt ist, ging er eine Wette ein, daß er, verkleidet als umherziehender Geigenspieler, durch sein bloßes Spielen beim Durchziehen der Straßen in einem der ärmsten Distrikte Londons eine bestimmte, festgelegte Summe sammeln würde — und er gewann seine Wette.

Ueber welch wunderbare physische Kraft und Ausdauer Joachim auch verfügt haben muß — wenigstens in der Blüte seines Lebens —, davon legt eine Leistung Zeugnis ab, die heute allerdings eine Reihe von Jahren zurückdatiert. Wie alljährlich hatte er eines Sonnabends in einem Konzert im Kristall-Palast aufzutreten. Zu diesem Zweck fanden von elf bis ein Uhr in Sydenham die Proben statt; im Konzert selbst spielte er um drei Uhr, worauf er sich, nachdem er inzwischen noch sein Diner eingenommen hatte, nach Dulwich begab, um dort zwei Quartette und zwei oder drei Solostücke zu spielen. Nachdem auch diese Arbeit vorüber, hatte er am Abend einer Soiree in der deutschen Botschaft beizuwohnen, auf der er, als der musikalische Gast des Abends, noch weit mehr in Anspruch genommen wurde.

London. **A. Boning.**

* * *

Eine kleine Erinnerung an Joachim.

Während meiner Berliner Studentenzeit im Winter 1900/01 wohnte ich dem Festbankett der Neuen Bach-Gesellschaft bei, das den Abschluß des damaligen Bach-Festes in Berlin bildete. Joachim, der die Seele der Veranstaltungen gewesen war, fehlte natürlich nicht. Ich hegte den begreiflichen Wunsch, den großen Geigenkünstler auch persönlich kennen zu lernen, und mein Tischnachbar, Dr. Waldemar von Wasielewski, der Sohn des bekannten Verfassers des Buches „Die Geige und ihre Meister", war so liebenswürdig, mich dem Meister vorzustellen. Es entspann sich ein kleines Gespräch über meine musikalischen Bestrebungen, nach dessen Verlauf mich Joachim fragte, ob ich denn nicht Lust hätte, mich ganz der Musik zu widmen. „Dazu bin ich doch wohl schon zu alt," erwiderte ich, „auf dieser Welt wird wohl nichts daraus werden; aber wenn ich einmal in den Himmel komme, so werde ich mich bei der Abteilung für Musik melden." Mit einem gütigen und halb wehmütigen Lächeln, das ich nie vergessen werde, klopfte mir Joachim auf die Schulter und sagte: „Dann melden Sie sich bei mir; ich komme vor Ihnen hin!"

Stuttgart. **E. Honold.**

VII. Deutsches Sängerbundesfest in Breslau.

Besprochen von **A. Richard Scheumann.**

Wohl kaum jemals hat Breslau in seinen Mauern ein solch festlich-imposantes, dabei fröhliches Leben und Treiben gesehen wie in den Tagen vom 27. bis 31. Juli dieses Jahres. Am Sonnabend den 27. Juli strömten an die 16 000 Sänger (nach anderen Schätzungen sollen es bedeutend mehr gewesen sein) aus allen Gauen Deutschlands und Oesterreichs in der großen Oderstadt zusammen, um hier das VII. Gesangsfest des deutschen Sängerbundes zu begehen. Auch die deutschen Männergesangvereine des Auslands hatten zahlreiche Vertreter gesandt, so waren vertreten Lodz, Bukarest, Siebenbürgen, New York u. a. O. Sie alle versammelten sich am Samstagabend in der Festhalle zum Begrüßungskommers. Die Halle erweckte staunende Bewunderung. Ihre Ausdehnung ist kolossal. Würden die Bretter, die zum Bau verwendet wurden, aneinander gelegt, so ergäbe das eine Länge von 75 Kilometern. Sie faßt 22 000 Personen und hat eine Viertelmillion Mark gekostet. Festlich stimmte die farbenfreudige Bemalung in modernem Stile. Mit dem Festplatze war der Friebeberg (Vergnügungsplatz à la Prater) verbunden, beides zusammen bot Platz für 60—80 000 Personen.

In der Woche vor dem Sängerfeste fanden dort Tag für Tag musikalische Veranstaltungen für die Breslauer Bevölkerung statt, die unter dem Sammelnamen „Vorwoche zum Sängerbundesfest" eine sich steigernde Einleitung zur eigentlichen Festwoche bildeten. Hervorgehoben sei ein Massenkonzert der Kinderchöre aus Breslaus Volksschulen.

Die Reihe der Ansprachen im Begrüßungs-Kommers am Sonnabend eröffnete als Vertreter des Kaisers der Herzog von Trachenberg. Er schloß mit folgenden wichtigen Worten:

„Welches Interesse Seine Majestät der Kaiser und König dem Gesang entgegenbringen, ist Ihnen allen bekannt, ich brauche Sie nur an den Gesangswettstreit in Frankfurt a. M., im Jahre 1903, zu erinnern. Ich zweifle nicht, daß es Seiner Majestät zur besonderen Befriedigung gereichen wird, daß in Ihren Vorträgen auch dem eigentlichen Volksliede ein Platz geräumt ist. Von des Kaisers und Königs Majestät beauftragt, Allerhöchstdenselben bei dem VII. Deutschen Sängerbundesfest zu vertreten, entbiete ich den deutschen Sängern, die vom Inland und vom Ausland in Schlesiens Hauptstadt zusammengekommen sind, den Kaiserlichen und Königlichen Gruß."

Weitere Ansprachen (Oberbürgermeister Dr. Bender für die Stadt Breslau, Professor Gellert aus Leipzig für den Deutschen Sängerbund und Kaufmann Biller aus Breslau für den Schlesischen Sängerbund) wechselten mit Chorvorträgen des letztgenannten Bundes und Einzeldarbietungen Breslauer Männergesangvereine ab, die alle regen Beifall ernteten. Jener sang den „Ruf an die deutschen Sänger", eine eindrucksvolle Komposition für Massenchor mit Orchesterbegleitung von Domkapellmeister Filke in Breslau zu einer Dichtung von Felix Dahn, der bekanntlich in Breslau seinen Wohnsitz hat. Von Einzelvorträgen seien genannt „Die Toten vom Iltis" von Curti (Spitzerscher Männergesangverein), „Wikinger Ausfahrt" von Mittmann (Männergesangverein Fidelio), „Am Siegfriedbrunnen", ein ausgezeichnetes Chorwerk mit Orchester von Volbach (Waetzoldscher Männergesangverein) „Vergebliche Flucht", ein trotz seiner Schwierigkeit ganz undankbares Werk von Curti (Gesangverein Breslauer Lehrer). Der Julius Otto-Bund aus Dresden hatte für diesen Abend einen Einzelvortrag angesagt. Als er auftreten wollte, — waren die Noten in der Sängergarderobe abhanden gekommen. Die Programmnummer mußte zunächst ausfallen. Große Freude, als sich die Noten gegen Ende des Kommerses wiederfanden! Nun errang sich der Julius Otto-Bund mit dem Liede seines Dirigenten Professor Jüngst: „Frühlings Einzug" den Sieg des Abends.

Der Festzug am Sonntag Nachmittag nahm einen großartigen Verlauf, zumal wider Erwarten ein günstiges Wetter anhielt. Die Bevölkerung, die in beängstigender Fülle aus allen Teilen Schlesiens herbeigeströmt war, jubelte den deutschen Sängern in ununterbrochener Begeisterung zu. Drei Stunden dauerte der Vorbei-

marsch. Entzückende Bilder boten die Festwagen. Genannt seien der Festwagen der Stadt Breslau, dann die Darstellungen des Wanderliedes, Minneliedes, Trinkliedes, Kriegsliedes, patriotischen Liedes und geistlichen Liedes (der schönste Schmuck des ganzen Festzuges).

Am Abend desselben Tages vereinigte ein Festkommers von neuem die Sänger in der Festhalle, während auf dem Festplatz eine unübersehbare Menschenmenge hin und her wogte. An diesem Abend wurden nur Einzelvorträge geboten, umrahmt von mehreren Ansprachen, von denen die eines New Yorker Herrn hervorgehoben sei, der die deutschen Sänger zu einem Gesangsfest in Amerika einlud. Es sangen der Jeschken-Isergau-Sängerbund: „Das Lied der Pappenheimschen Reiter“ von Mohaupt (eine wirkungsvolle Komposition mit Orchester, der Bund verfügt über sehr schöne Stimmmittel); das Soloquartett Mendelssohn-Leipzig: „Einen Brief soll ich schreiben“ von Filke und „Das Glück im Walde“ von Schiebold; drei vereinigte Königsberger Vereine: „Gretula“ von Schwalm und „Feldeinsamkeit“ von Wendel (eine sehr schöne Komposition); Sächsischer Elbgau-Sängerbund: „Die lustigen Musikanten“ von Riccius; Doppelquartett der Liedertafel des Südbahnwerkes in Graz: „Gwild und Wilderer“ von Wagner, „Blüemel in mein Herz“ von Blümel und „Deandl schloft scho“ von Gauby (Alpenlieder wie viele andere im Koschat-Stil, aber ausgezeichnet vorgetragen); Sängerbund der Sächsischen Oberlausitz: „Du deutsches Lied, du Donnerwort“ von Wenzel; Oberschlesischer Sängerbund: „Morgenlied“ von Rietz. Von diesen Bünden hatten großen Erfolg der letztgenannte, dann die Königsberger Sänger und der Jeschken-Sängerbund, den größten Beifall bekamen die Grazer Herren und das Mendelssohn-Quartett.

Die erste Hauptaufführung am Montag Abend brachte dem deutschen Männergesang einen vollen, ruhmreichen Erfolg von Anfang bis Ende. Man muß staunen über die ausgezeichnete Disziplinierung der Massen (am Anfange der ersten Hauptaufführung standen gegen 10 000 Sänger auf dem Podium) durch die Festdirigenten Professor Kremser (Wien), Chormeister Wohlgemuth (Leipzig) und Musikdirektor Hielscher (Brieg), staunen über die Ausdauer der Sänger während des 3¼stündigen Konzertes bei großer Hitze, staunen — und nun folgt das ehrenvollste — über die musikalische Leistungsfähigkeit der deutschen Sänger. Die größte künstlerische Tat des ganzen Festes war die Aufführung des „Bardengesanges“ von Rich. Strauß, eines vielumstrittenen Werkes. Diese Aufführung bedeutet nicht nur einen künstlerischen Sieg des deutschen Sängerbundes, sondern auch einen Sieg des Komponisten und seines Werkes gegen die jüngsten Anfeindungen. Allerdings gehörte dazu eine so begeisterte und begeisternde Vorbereitung, wie sie der temperamentvolle Dirigent Hielscher ausgeführt hatte. Die Sänger waren aus dem Deutschen Sängerbund ausgewählt, so daß bei diesem Werk nicht mehr als 800 Mann beteiligt waren. Ich hätte es nicht für möglich gehalten, daß mit einem erst zusammengestellten Massenchor ein derart — hier muß man sagen: unmenschlich schwieriges Werk, das einen schon beim Lesen der Partitur fast schwindlig macht, mit solch ausgesprochener Virtuosität, mit dem freien Schwung und hinreißendem Feuer der Begeisterung dargeboten werden könnte, wie es hier geschah. Es war herrlich! Das Publikum konnte allerdings den wuchtigen Vorgängen in Chor und Orchester nicht schnell genug folgen, es war zunächst verblüfft, deshalb setzte der Beifall nur zaghaft ein, aber er entwickelte sich kräftig zu einer Huldigung für den Dirigenten und die Sänger.



Die Sängerhalle in Breslau.

Das Werk selbst verlangt einen — wie das bei Strauß fast selbstverständlich geworden ist — gewaltigen Apparat: außer dem Hauptorchester Bläsergruppen hinter der Szene, drei selbständige Männerchöre auf dem Podium und ein schwächerer Chor hinter der Szene. Der Text ist der Hermanns-Schlacht von Klopstock entnommen und stellt dar, wie die einzelnen deutschen Völkerschaften zum Kampfe herbeiströmen. Die Orchester-Einleitung ist in c moll auf dem Orgelpunkt C aufgebaut. Zu den immer aufgeregter werdenden Orchester-Figuren gesellen sich die Rufe der Posaunen, Trompeten und Hörner hinter der Szene, die die Ankunft der Streiter aus allen Himmelsgegenden andeuten und nach scheinbar wahllosen, den verschiedensten Tonarten angehörenden dissonierenden Klängen in einen gewaltigen Ruf (Quarte g—c) einmünden, den, nach und nach einsetzend, die drei Chöre als Motiv immer weiter ausbauen in Steigerungen bis zu überwältigender Kraft. Ein ruhiger Mittelsatz bietet schwellende Melodien, die, auf verschiedene Stimmen verteilt, entzückende Klangfarben ergeben, so bei der Stelle: „Seht ihr nicht auf der Mondglanzwolke eure Brüder schweben und eure Väter?“ Beim Schlußsatz, der in schwungvollem Rhythmus alle drei Chöre vereinigt, ist der Bläserchor, der erst hinter der Szene wirkte, auf dem Podium erschienen und läßt den Fanfarenruf g—c (aus dem Anfang des Werkes) erschallen, den der Gesamtchor und das Orchester nach einer immer machtvolleren Entfaltung aller Tonkräfte am Schluß vereint anstimmt unter dem Rufe der Tenore und Bässe: „Ihr siegt!“ In strahlendem Glanze, lange ausgehalten, leuchtet der C dur-Schlußakkord, Paukenwirbel und Beckenschlag erhöhen die triumphierende Wirkung und das hohe C in den Tenören schließt jubelnd den Siegesruf ab. — So wie in Breslau das Werk dargeboten wurde, glich es einem alles mit sich fortreißenden Huldigungssang an die deutsche Kraft, an das heldenhafte Germanentum, ein Huldigungssang, wie ihn allerdings nur eine Gesamtheit von Männerstimmen zur Wirkung bringen kann, und deshalb bedeutet dieses Werk von neuem die künstlerische Berechtigung, ja Notwendigkeit des Männergesanges im Reiche der Musik. Diesen Beweis zwingend erbracht zu haben, das ist das Verdienst des VII. Deutschen Sängerbundesfestes. Möge der deutsche Sängerbund auf diesem Wege weitergehen, dann wird er die Anerkennung und Beachtung auch derer in Fach- und Laienkreisen erwerben, die dem deutschen Männergesang noch fremd — sogar mitunter verachtend — gegenüberstehen. Und für Richard Strauß bedeutet die Aufführung, daß er hohe Kunst — nicht Kunststückchen — und wahre Musik — nicht Musikmacherei — bietet. Die deutschen Sänger sind für sein Werk begeistert, und das ist ein aufrichtiges Zeichen für die Wahrhaftigkeit der Straußschen Kunst.

Eine Großtat des ersten Konzertabends war auch die Aufführung des „Bonifazius“ von Zöllner unter Leitung von Wohlgemuth (Leipzig). Mit schöner und großer Stimme sang Frau Paula Doenges aus Leipzig die Partie der Priesterin. Sie hatte bereits vorher die Arie der Elisabeth aus dem Tannhäuser geboten. Die Titelpartie im Bonifazius vertrat Herr Soomer vom Stadttheater Leipzig. Seine ausdrucksvolle Stimme gefiel allgemein. Das Werk selbst ist durch zahlreiche Aufführungen bekannt. Willkommene Abwechslung im Konzert brachten Orchestervorträge; hervorgehoben sei das Vorspiel zu den „Meistersingern“. Das Orchester war zusammengestellt aus dem Philharmonischen Orchester zu Breslau und einer Anzahl schlesischer Militärkapellen. An Gesamtchören wurden noch geboten ein wirkungsvoller Chor mit Orchester von Gulbins: „An das Vaterland“, das feierliche „Morgenlied“ von Reinhold Becker, „Frühlingslied“ von Hegar, „Weihe des Liedes“ mit Baritonsolo und Orchester von Baldamus (ein vornehmes, gehaltreiches Werk), „Wer hat dich, du schöner Wald“ von Mendelssohn (dankbarster Beifall), „Altdeutsches Liebeslied“, bearbeitet von Wohlgemuth (wurde wiederholt) und „Wie ging das Lied“ von Jüngst, der als einer der populärsten Männerchor-Komponisten lebhaft gefeiert wurde. —

Großen Beifall errangen sich mit Einzelvorträgen der Sängerbund Ostmark: „Das ist das Meer“ von Nicodé; der Deutsche Sängerbund in Oesterr.-Schlesien: „So weit“ von Engelsberg; Sängerbund des Reg.-Bez. Köslin: „Der König in Thule“ von Veit; Leipziger Männerchor: „Schön Rohtraut“ von Hegar (das neueste, aber nicht beste Werk des Meisters). Das, was die Leipziger, Oesterr.-Schlesier und Ostmärker boten, waren — das sei hervorgehoben — künstlerisch feine Gaben.

Am Sonnabend war ein Huldigungs-Telegramm an den Kaiser abgesandt worden, im Konzert am Montag wurde der kaiserliche Dank bekannt gegeben. Die Halle im Schmuck der 1000 Fahnen, mit dem festlich gestimmten, alle Räume bis auf den letzten Platz füllenden Publikum und dem Meer von Köpfen auf dem Sängerpodium bot einen unvergeßlich prächtigen Anblick. —

Bei der II. Hauptaufführung, Dienstag nachm. 5 Uhr, wurde zunächst die betrübende Nachricht bekannt gegeben, daß Professor Kremser (Wien), einer der Festdirigenten, erkrankt war. An seine Stelle trat Domkapellmeister Filke (Breslau). Die Beteiligung der Sänger war nicht so stark wie am Montag. In das Programm waren diesmal eine Anzahl Volkslieder aufgenommen, die am schönsten gelangen, am wärmsten applaudiert und zum Teil wiederholt wurden, so: Aennchen von Tharau, Das Lieben bringt groß' Freud', Zu Straßburg auf der Schanz, Es geht bei gedämpfter Trommel Klang. Ausgezeichnet gelangen die Massenchöre mit Orchester: „Gelöbnis“ von Meyer-Olbersleben und „Landerkennung“ von Grieg (der einzige außerdeutsche Komponist des Festes). Der originellste Chor des Abends war das „Soldatenlied“ von Kremser mit Begleitung von zwei hohen Flöten, einer Trompete, einer Trommel und Schellenbaum. Als ein sehr dankbares Lied ist das Filkesche „Steht ein Haus in Grün gebaut“ zu bezeichnen. Bei dem kernigen Massenchor „Ein schön teutsch Reiterlied“ von Rietsch prasselte ein gewaltiger Platzregen auf die Halle — eine originelle Begleitung ohne Orchester. Die Reihe der Einzelvorträge eröffnete der Deutsche Sängerbund in Böhmen (sehr schöne Stimmen!): „Meine Muttersprache“ von Engelsberg. Es folgten der Sächsische Elbgau-Sängerbund: „Einsamkeit“ von Rietz; der Preußische Provinzialsängerbund:

„Morgen im Walde" von Hegar; der Leipziger Gausängerbund: „Der Reiter und sein Lied" von Edwin Schultz († 1907) und „Reiterlied" mit Begleitung von vier Trompeten von Wohlgemuth (da capo verlangt). Als der Niederösterreichische Sängerbund die „Gotentreue" von Wagner (eine undankbare Komposition) gesungen hatte, wurde der Dichter des Werkes, Felix Dahn, aufs Podium geleitet, wo ihm die deutschen Sänger eine begeisterte Huldigung bereiteten.

Nach Schluß der letzten Programm-Nummer (Landerkennung) brach ein Begeisterungssturm los, der wohl an die 20 Minuten dauerte und die drei Festdirigenten immer wieder aufs Podium rief. Sängersprüche erschallten, Vaterlandslieder wurden angestimmt und Heilrufe über Heilrufe ertönten. —

Am Abende um 9 Uhr fand ein Sängerkommers statt, bei dem eine erhebende Erinnerung an — 1865 gefeiert wurde. Es war bekannt geworden, daß alte Sänger, die das I. Deutsche Sängerbundesfest 1865 in Dresden mitgefeiert hatten, in der Halle seien. Sie wurden gebeten, aufs Podium zu kommen. Es meldeten sich 27! Es war ein ergreifender Augenblick, als diese Herren im weißen Haar den Sängerspruch „Lied hoch" anstimmten. Mehrere standen im Alter von 70—80 Jahren. Einer von ihnen hatte mit drei Söhnen aktiv am Feste teilgenommen. Ein Hamburger „Alter Herr" — auch noch aktiv — hielt eine kurze Ansprache in dem Sinne: „Ihr jungen deutschen Sänger, macht's uns Alten nach!" Die „alte Garde" wurde in erhebender Weise gefeiert. —

Am Mittwoch Mittag wurde die Versammlung der Bundes-Abgeordneten abgehalten, in der innere Fragen des Bundes zur Verhandlung kamen. Im Abschiedskommers am Abend hieß es von Mund zu Mund: „Auf Wiedersehen zum nächsten Deutschen Bundesfeste!" —

Das VII. Deutsche Sängerbundesfest ist vorüber. Die äußere Gestaltung, begünstigt durch schönes Wetter, war glänzend, die Fröhlichkeit ansteckend, wie überall, wo Sänger weilen, die Aufnahme durch die Bevölkerung der Stadt Breslau sehr freundlich, mitunter begeistert. Aber was die Hauptsache ist: der musikalische Gewinn war reich. Einige Einzelchöre älteren und neueren Datums, die auf den Programmen standen, waren ja nicht besonders wertvoll, aber die meisten Werke, darunter die größten, bewiesen, welch tiefer musikalischer Ernst in der deutschen Sängerschaft herrscht und wie dieser für die Veranstaltungen des Deutschen Sängerbundes maßgebend ist. So bildet das große Fest in Schlesiens Hauptstadt ein Ruhmesblatt in der Geschichte des deutschen Männergesanges.

Und zum Schluß an den Deutschen Sängerbund: Glückauf zu neuen künstlerischen Taten! Glückauf zum nächsten Bundesfeste 1912 in Nürnberg!



Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil
trüben, das er fällt.

Darmstadt. (Oper.) Wenn wir erst jetzt, nach Schluß der Saison, einen Bericht über die Großherzogliche Oper bringen, so liegt der Grund eben darin, daß sich anfangs der Spielplan in gewohnten Bahnen bewegte und neben einigen wirklich interessanten Gastspielen (Frau Adr. von Kraus-Osborne als „Carmen", Frau Erika Wedekind als „Rose Friquet" und „Frau Fluth", Frau Gulbranson als „Brünnhilde" in einer zyklischen Aufführung von Richard Wagners „Ring des Nibelungen", und schließlich Madame Cahier als „Delila" und „Carmen") nur altbekannte Repertoireopern aufwies, in denen sich freilich wieder eine ganze Anzahl neuer Kräfte (wie fast allwinterlich!) vorstellte, die sich zunächst die Gunst des Publikums zu ersingen suchten. Zweifellos gelungen ist dies in erster Linie unserer neuen jugendlich-dramatischen Sängerin, Fräulein Ida Salden, die für mehrere Jahre engagiert wurde. Fehlt der talentvollen jungen Künstlerin, über die die „Neue Musik-Zeitung" in Nr. 15 dieses Jahrgangs schon eingehender berichtete, auch noch die eigentliche Fähigkeit des dramatisch bewegten und vor allem dramatisch gesteigerten Vortrags, so nimmt anderseits die musikalisch-geschmackvolle Durchführung ihrer meistens hier erstmalig gesungenen Partien unbedingt für sie ein. Das Sentimental-Schwärmerische ist ihre Hauptstärke. Aus einer jungen, sich auf den Brettern noch recht unsicher fühlenden Anfängerin hat sich unsere neue Vertreterin des Koloraturfaches Fräulein Suchanek im Laufe des Winters immer mehr zu einer routinierten Bühnensängerin entwickelt, die, mit einer selten wohlklingenden und ausgiebigen, glockenreinen Stimme begabt, sich den technischen Anforderungen des kolorierten Gesangsstils vollkommen gewachsen zeigt und in jeder neuen Rolle durch die Intelligenz und die Frische ihres Spieles überrascht. Zu dem Engagement dieser beiden Künstlerinnen kann man also die Direktion unseres Hoftheaters beglückwünschen. Eine ziemliche Enttäuschung bereitete uns dagegen unsere neue Altistin, Fräulein Auguste Müller, die aus Hannover zu uns kam. Imponierend in der äußeren Erscheinung und im Besitze eines machtvollen Organs könnte sie beispielsweise eine prächtige „Ortrud" sein, wenn nicht ihre Tongebung so unruhig wäre. Anfangs konnte man an eine vorübergehende Indisposition denken, als aber immer keine Aenderung eintreten wollte, stellte sich unsere Befürchtung, daß es sich um einen wohl nicht mehr zu beseitigenden Stimmbildungsfehler handle, leider als wahr heraus. — Von Novitäten ist neben d'Alberts „Abreise" desselben Komponisten „Tiefland" zu nennen, das sich eines tiefergehenden Erfolges zu erfreuen hatte. Von Hofkapellmeister de Haan vortrefflich einstudiert, hatte das musikalisch stark ergreifende Drama in den Herren Weber „Sebastiano", Spemann „Pedro" und Fräulein Salden „Marta" eine ganz vorzügliche Besetzung gefunden. Gorters musikalisches Lustspiel „Das süße Gift" errang sich bei uns nur einen Achtungserfolg. „Das Ereignis" der Saison bedeutete aber die in Anwesenheit des greisen Komponisten, Professor Bernhard Scholz (Frankfurt a. M.), stattgehabte Uraufführung der komischen Oper „Mirandolina", deren Libretto dem bekannten Lustspiel „La locandiera" von Goldoni entnommen ist. Wir nannten in einer Besprechung der Oper den Komponisten einen „modernisierten Mozart" und möchten dieses allgemeine Urteil auch hier ausdrücklich wiederholen. Es ist musikalische Feinschmeckerkost, die eine Menge absoluter Schönheiten birgt und die sich einem bei öfterem Hören immer mehr erschließt und immer besser gefällt. Dies gilt insbesondere von der Behandlung des Orchesters, die sich elegant und geistvoll gibt und in klangschönem, melodischem Flusse die Fähigkeit besitzt, sich willig einzuschmeicheln. Wenig „sanglich" sind freilich die Gesangspartien behandelt, die fast durchweg im Stile moderner Konversationsmusik gehalten sind. Fräulein Roediger, unsere beliebte Opernsoubrette, kann unbedenklich als eine ideale Vertreterin der Titelrolle angesehen werden; sie führte ihre klaren, klangschönen Stimmmittel siegreich durch den ungleichen Kampf zwischen „Männerstolz und Weiberlist", gesangstechnisch allein schon ganz Hervorragendes leistend. Neben der Titelrolle ist auch die zweite Hauptrolle, die des „Barons", musikalisch trefflich charakterisiert. Herr Weber blieb der dankbaren Partie nichts schuldig. Die Ausstattung der mit großem Beifall aufgenommenen Novität war unserer Hofbühne würdig und besondere Bewunderung erregte die von Hoftheatermaler Kempin neu gemalte Dekoration mit der prachtvollen Aussicht auf die Stadt Florenz. — Im übrigen stand die Saison, wie so vielerorts, im Zeichen der „lustigen Witwe", die ihre Millionen nicht weniger wie elfmal für ihr teures pontevedrinisches Vaterland rettete. Leider verließ uns mit Schluß der Saison unser Operettentenor Willy Raven, der sich während des einen Winters seiner hiesigen Tätigkeit zum ausgesprochenen Liebling unseres Publikums ausgewachsen hatte. Ausgeschieden ist ferner Kammersängerin Frau Kaschowska, unsere langjährige verdienstvolle Primadonna, deren Name mit der Geschichte unserer Hofoper, insbesondere der Einführung der Wagnerschen Werke, für immer unlöslich verknüpft bleiben wird, und schließlich unser zweiter Bariton Geßner, der ebenfalls viele Freunde und Verehrer seiner Kunst zurückgelassen hat. E. Becker.

Dortmund. So künstlerisch wertvoll sich die Programme des Musikvereins auch gestalteten, so kann man doch infolge der vielen ungleichen solistischen Leistungen in dieser Saison von keinen einwandfreien Aufführungen berichten. Eine Ausnahme machte nur das III. Konzert, in dem das Brüsseler Quartett mit Kammermusikwerken von Glazounow, Beethoven und Schumann (unter teilweiser Mitwirkung von Musikdirektor Janssen am Flügel) durch sein technisch und geistig vollkommenes Zusammenspiel einen ungetrübten künstlerischen Genuß bot. Im IV. Musikvereins-Konzert brachte der stets fortschrittlich wirkende Musikdirektor Janssen Felix Woyrschs Mysterium „Totentanz" zur Erstaufführung. Das schwierige Werk erfuhr seitens des Chors und Orchesters eine fast ideale Wiedergabe; von den Solisten befriedigte nur die Sopranistin Frau Olga Klupp-Fischer. Im letzten Musikvereins-Konzert wurde als Neuheit F. Gernsheims „Der Nibelungen Ueberfahrt", nach der Dichtung von Alb. Mathäi, aufgeführt. Es ist eine klangschöne, aber den textlichen Gehalt keineswegs vollkommen charakterisierende Komposition. Solistisch war darin hervorragend Fräulein Johanna Dietz beteiligt, die auch noch aus Liszts „heiliger Elisabeth" Gebet, Heimatstraum, Gedenken und Hinscheiden sowie Beethovens Arie „Ah perfido" mit ihrer hohen Gesangskunst zur einwandfreien Wiedergabe brachte. In allen Werken bewährte sich der alte, gute Ruf des Musikvereinschors und des philharmonischen Orchesters, welches noch in den zwei Sätzen der h moll-Symphonie, wenn auch nicht so restlos, wie in der darauffolgenden lebensfrischen und freudigen C dur-Symphonie von Schubert unter der anregenden Leitung von Musikdirektor Janssen tätig war. Kapellmeister Hüttners III. und IV. philharmonisches Konzert gestaltete sich sowohl für den fleißigen Dirigenten und sein Orchester, daß sich von Jahr zu Jahr immer mehr vervollkommnet, wie für die mitwirkenden wirklich hervorragenden Solisten zu wahren künstlerischen Hochgenüssen. Wie schon früher erwähnt, kommen bei Hüttner neben unseren jungen Stürmern unsere Klassiker nicht zu kurz und sei ihm an dieser Stelle herzlicher Dank gesagt, daß er in diesem Jahre Johannes Brahms, den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht, besonders erfolgreich zu Worte kommen ließ. Im III. Konzert kam außer der tadellosen Wiedergabe von Basil Kalennikows g moll-Symphonie durch Professor Rehberg (Genf) Brahms' d moll-Klavier-Konzert in geistvoll und technisch vollkommener Weise zu Gehör, und die heimische, zu den besten deutschen Konzertsopranistinnen zählende Frau Cahnbley-Hinken erzielte mit ihrer taufrischen, glockenreinen Stimme und seelenvollem Vortrag in Liedern von Schubert wohlverdienten Beifall. Das IV. philharmonische Konzert, dem Andenken

Brahms' gewidmet, brachte die tragische Ouvertüre, vier Sätze aus der D dur-Serenade, die Rhapsodie für Altsolo (Frau v. Kraus) und Männerchor (Konservatorium), sowie Lieder und drei Gesänge für Frauenchor (Konservatorium) mit Harfe und zwei Waldhörnern, alles hervorragende Leistungen. Auch Musikdirektor Janssen bereitete seinen zahlreichen Verehrern mit Professor Sahla und der Sopranistin Fräulein Mintje Lammen einige weihevolle Brahms-Stunden. Der strebsame Konservatoriumschor, unter Leitung von Musikdirektor Holtschneider, leistete in Gesängen der alten Klassiker und dem stimmungsvollen „Traumsommernacht" von Ludwig Thuille sehr Gutes; dieses Konzert vermittelte noch die Bekanntschaft der ausgezeichneten Pianistin Fräulein Ella Jonas, die in Beethovens cis moll-Sonate und Soli von Liszt und Sgambati einwandfreie Leistungen bot. — Im letzten Konservatoriums-Konzert kam Schumanns Paradies und Peri zu guter Wiedergabe. Von den Solisten glänzte wiederum Frau Cahnbley-Hinken, Fräulein Diergardt befriedigte, Herr v. Fossard (Tenor) war matt und der Rest, ein Dilettant, ist Schweigen. — Unsere Theaterverhältnisse, die vor drei Jahren unter so viel verheißenden Leistungen einsetzten, flauten in diesem Jahre bedeutend ab; hoffen wir von der neuen Direktion (Hoffmann) im nächsten Winter das Beste. M. Weinberg.

Gotha. Unter den musikalischen Darbietungen der letzten Saison haben die des Musikvereins und der Liedertafel das größte Interesse in Anspruch genommen. Von diesen seien hier auch nur wieder die wichtigsten hervorgehoben. Der Musikverein brachte unter Leitung des Hofkapellmeisters Lorenz Händels großes Oratorium „Judas Makkabäus" zur Aufführung. Viele gelungene Einzelheiten ließen ein eingehendes Studium erkennen; aber es fehlte den Leistungen des Chores und des Orchesters doch das unmittelbar Packende. Auch die Leistungen der Solisten waren nicht geeignet, den Gesamteindruck der Aufführung zu erhöhen. Das Beste bot Eva Leßmann (Berlin); ihr schlossen sich an: die Herren Harzen-Müller (Berlin) und Kammersänger Zeller (Weimar), sowie endlich Frau von Fossard. Das folgende große Orchesterkonzert bildete für Gotha insofern ein besonderes musikalisches Ereignis, als in ihm zum ersten Male Anton Bruckner in der herzoglichen Residenz mit seiner 3. Symphonie zu Wort kam; die auf etwa 50 Musiker verstärkte Hofkapelle unter Lorenz bot eine vorzügliche Leistung. Sie wurde aber fast noch überboten durch die der Faust-Ouvertüre von Wagner; wie ein erschütterndes Seelengemälde zog das Werk an unserm geistigen Auge vorüber. Der Violinvirtuose Alexander Sebald-Berlin spielte in nicht ganz einwandfreier Weise das fis moll-Konzert von Wieniawski, um dann mit der Ciaconna von Bach eine recht befriedigende Leistung zu bieten. Die Aufführung des Oratoriums „Christus" von Liszt muß dem Musikverein und seinem tüchtigen Leiter als ein hohes Verdienst angerechnet werden, wenn sie auch nicht in allen Teilen befriedigen konnte. Die Gesamtwirkung litt durch den Umstand, daß der etwa 90 Köpfe zählende Chor nicht in dem rechten Verhältnis zu dem 50 Mann starken Orchester stand. Zu den Gästen, die die Liedertafel für ihre Konzerte gewonnen hatte, zählte auch Frau Metzger-Froitzheim, die in der Szene der Andromache aus „Achilleus" von Bruch, ganz besonders aber in der Sapphischen Ode von Brahms und der altfranzösischen Ballade „Jean Renaud" von Behm ihren Ruf, eine unserer ersten Gesangskünstlerinnen zu sein, von neuem bestätigte. In der Rhapsodie von Brahms vereinigte sich Frau Metzger mit dem Männerchor der Liedertafel. Dieser lieh der Künstlerin eine ganz vortreffliche Unterstützung, und da zudem auch das Orchester dem Dirigentenstabe des Herrn Professor Ernst Rabich, des Dirigenten der Liedertafel, recht geschickt zu folgen wußte, so hinterließ die Aufführung der Rhapsodie einen nachhaltigen Eindruck. Auch der gemischte Chor der Liedertafel bot im „Begrabenen Lied" von Krug-Waldsee viel Anerkennenswertes. In dem Festkonzert zur Feier des 70jährigen Bestehens der Liedertafel und der 25jährigen Dirigententätigkeit von Professor Rabich gelangten das Gebet aus dem ersten Akt des „Lohengrin" und die Apotheose aus den „Meistersingern" zu Gehör. Unsere Chorliteratur ist doch wahrhaftig reich genug, um von einer Anleihe bei der Oper absehen zu können, namentlich wenn einem nur ein Chor zur Verfügung steht, dessen Frauenstimmen in einem ungünstigen Verhältnis zu den Männerstimmen stehen und sich weder diesen, noch dem Orchester gegenüber in rechter Weise zu behaupten vermögen. Die Hauptnummer des Abends bildete „Der Trompeter von Säkkingen" von Hirsch, ein Werk für Soli, Männerchor und Orchester, das ungleich gearbeitet ist. Der Männerchor der Liedertafel leistete recht Erfreuliches. Als Solisten waren tätig: Hofopernsängerin Fräulein Ucko-Weimar, Fräulein Enterlein und die Herren Walter, Hofopernsänger Kieß (Dresden) und Kammersänger Gunther (Gotha). M. Puttmann.

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— „Thérèse", die neue Oper von Massenet, wird im Herbste in der Hofoper zu Berlin und in der gleichen Spielzeit auch am Hoftheater zu Wiesbaden aufgeführt werden.

— Die Wiener „Volksoper" beabsichtigt, in der nächsten Spielzeit „Lohengrin" und „Fidelio" zu bringen, ferner eine Reihe sonst selten gehörter Werke wie Cornelius' „Barbier von Bagdad", Götzens Oper „Der Widerspenstigen Zähmung", Lortzings „Wildschütz". Sehr löblich ist die Absicht der Direktion, österreichische Komponisten durch Aufführung ihrer Werke zu unterstützen. Auch auf die geplanten „Maifestspiele", bei denen „Figaros Hochzeit", „Don Juan", „Die Zauberflöte", „Fidelio", „Tannhäuser" und „Lohengrin" aufgeführt werden sollen, darf man wohl mit Recht gespannt sein. Weniger glücklich erscheint die Idee, die Aufführungen einzelner Opern in fremden Sprachen zu vermehren und z. B. nicht nur den „Barbier von Sevilla" italienisch, sondern auch den „Faust" von Gounod französisch aufzuführen. E. v. K.

— Eine komisch-romantische Oper „Des Tribunals Gebot" von Edgar Istel ist für die Wiener Hofoper erworben worden. (Von Istel finden unsere Leser ein Lied in der heutigen Musikbeilage. Red.)

— Eine neue Tristan-Oper wird die Opéra comique in Paris in der kommenden Saison bringen und zwar aus der Feder Debussys. Das Werk führt den Titel „L'histoire de Tristan". — Charpentiers neue Oper „La vie du Poète" soll in nächster Saison im Théâtre Lyrique municipal ihre Uraufführung erleben.

— Die neue Oper „Cavalleria rusticana" der Brüder Giovanni und Domenico Monteleone, deren Uraufführung in Amsterdam stattgefunden hatte, ist auch in Turin aufgeführt worden.

— Am 6. und 7. August hat in Bad Wildungen eine vom Fürstl. Waldeckschen Kapellmeister Meister veranstaltete und geleitete Felix Weingartner-Feier stattgefunden, die zwei Orchesterkonzerte und eine Kammermusikaufführung umfaßte. Zur Aufführung kamen nur Weingartnersche Kompositionen, und zwar die G dur-Symphonie, die symphonische Dichtung „König Lear", ein symphonisches Zwischenspiel aus „Malawika", das e moll-Klaviersextett, Klavier-Violinsonaten in D dur und fis moll, und eine größere Anzahl Gesänge mit Orchester oder Klavier.

— Eine „Novität" von Richard Wagner hat in Dortmund vor kurzem die „Uraufführung" erlebt. In einem Konzerte des Dortmunder Philharmonischen Orchesters spielte Konzertmeister Schmidt-Reinecke die von ihm für Solo-Violine und Orchester bearbeitete Gelegenheitskomposition Richard Wagners „Ankunft bei den schwarzen Schwänen", seiner edlen Wirtin Frau Gräfin von Pourtales zur Erinnerung gewidmet.



Kunst und Künstler.

— Mozartiana. Der Ausschuß der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg hat beschlossen, die freiherrlich Lassersche Realität in der Schwarzstraße zum Bau des Mozart-Hauses anzukaufen. Villa samt Park haben ein Grundausmaß von 4300 qm. Die Realität liegt an einer der schönsten Straßen der Stadt, neben dem Hotel Mirabell.

— Originalhandschriften. Das Manuskript von Beethovens erster Sonate, das sich im Besitze einer englischen Sammlerin, der in Folkestone verstorbenen Miß Harriet Chichele-Plowden befand, ist von dieser dem Britischen Museum testamentarisch vermacht worden. Miß Plowden hinterließ ferner demselben Museum das Manuskript von Mozarts zehn Quartetten. — Das Originalmanuskript zu Wagners „Liebesmahl der Apostel" wird, wie der „Gaulois" meldet, gegenwärtig in Paris zum Preise von 15625 Frcs. zum Verkaufe angeboten. — In öffentlicher Versteigerung wurde bei Sothbey das Original-Manuskript von Händels Messias verkauft. Das kostbare Stück erzielte merkwürdigerweise nur den Preis von 100 Pfund Sterling.

— Der Evangelische Kirchengesangverein für Deutschland wird seinen XX. Deutschen evangelischen Kirchengesangvereinstag in den Tagen vom 7.—9. Oktober in Stuttgart abhalten, in dessen Mauern der deutsche Verband vor 25 Jahren gegründet worden ist. Es wurde dafür folgende Festordnung aufgestellt. Am Vorabend der Tagung soll am 7. Oktober in der Stiftskirche durch den Stuttgarter Verein für klassische Musik unter der Direktion des Konservatoriumdirektors Professor S. de Lange Brahms' „Deutsches Requiem" zur Aufführung kommen. Am 8. Oktober findet die Sitzung des Zentralausschusses, am 9. Oktober die Hauptversammlung des Kirchengesangvereins statt. Auf dem Programm stehen u. a. die Gedächtnisrede auf Heinrich Adolf Köstlin von Professor D. Karl Sell aus Bonn, und ein Vortrag von Professor D. Friedrich Spitta aus Straßburg i. E.: „Die Bedeutung der freiwilligen Kirchenchöre für die musikalische Erziehung des evangelischen Volkes" mit anschließender Besprechung. In dem am 8. Oktober stattfindenden Festgottesdienst in der Stiftskirche werden unter Professor Langs Leitung 8 Stuttgarter Kirchenchöre mitwirken.

— Joachims Geige. Joseph Joachim hat über das Schicksal seiner kostbaren Geige, seines Lieblingsinstruments, schon in seinen gesunden Tagen entschieden. Danach wird die Geige seinem Neffen, dem in Oxford dozierenden Professor Harald Joachim zufallen. Die Geige ist eine Stradivari und ein Geschenk, das englische Freunde dem Meister aus Anlaß seines 50jährigen Künstlerjubiläums machten.

— Ein Beitrag zur Wunderkinderdressur. Der in Stuttgart lebende Musikdirektor Steindel, der Gründer und Leiter

des bekannten „Steindel-Quartetts“, ist wegen Mißhandlung seiner Söhne zu einer Gefängnisstrafe von 7 Monaten verurteilt worden. Wir fühlen uns nicht veranlaßt, auf die überaus traurige Angelegenheit näher einzugehen; die durch die Tageszeitungen bekannt gewordene Prozeßverhandlung hat schlimme Dinge zur Sprache gebracht, und wenn sie nur zur Hälfte den Tatsachen entsprechen, genügen sie zur moralischen Verurteilung des verblendeten Vaters. Steindel ist ein Opfer der unseligen Wunderkindermanie geworden; ihm, dem als Vater das Wohl seiner Kinder zweifellos am Herzen lag, der sich aber vom Ehrgeiz betört in den Mitteln seiner Erziehung vollständig vergriff, wurden die eigenen Söhne zu Anklägern! Wieviel Tränen waren wohl hinter dem Lächeln verborgen, mit dem die Kinder auf dem Konzertpodium das Publikum begrüßten? Der Fall Steindel ist ein neuer Beitrag zum Kapitel der Wunderkinder, dessen eindringliche Sprache wie kaum eine andere dazu auffordert, mit aller Energie dem Unfug der Wunderkinderdressur zu steuern. (Musikdirektor Steindel hat übrigens gegen das Urteil Berufung eingelegt. Seine Söhne wollen, wie es heißt, dem Künstlerberuf endgültig entsagen.)

— Die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht), Berlin W. 66, Wilhelmstr. 57/58, versendet ihr Verzeichnis der bezugsberechtigten Tonsetzer, Verleger und Dichter, nebst einem Auszuge aus der Liste derjenigen Tonsetzer und Verleger, die Mitglieder der in Deutschland und in der deutschen Schweiz durch die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer vertretenen ausländischen Autorengesellschaften sind, nach dem Stande vom 15. Juni 1907.

— Verzeichnis der Werke von Richard Strauß. Zu unserer Publikation in Nr. 19 schreibt uns unser Mitarbeiter, Herr Arthur Liebscher in Dresden: „Vielleicht interessiert es Sie, zu erfahren, daß von Rich. Strauß noch ein Werk gedruckt vorliegt, das Sie in Ihrem Verzeichnisse nicht genannt haben. Es ist dies der Chor aus Sophokles' ‚Elektra‘, den auch Reitzel in seinem Leitartikel erwähnt. (Gedruckt in Dr. Karl Schmidt: Hilfsbuch für den Gesangunterricht auf höheren Schulen. Breitkopf & Härtel, 1902.) Auf meine Anfrage beim Verfasser der Bücher teilte er mir mit, daß ihm Strauß darüber geschrieben habe: ‚Mein Elektrachor ist auf griechischem Text für unisono-Chor und kleines Orchester geschrieben, mehr weiß ich nicht davon.‘ — Schmidt teilte mir weiter mit, daß der Chor jedenfalls entstanden sei, als Strauß das letzte Jahr das Ludwig-Gymnasium in München besuchte. Dort befindet sich auch das Manuskript. Er würde also in den Anfang der 80er Jahre fallen.“

— „Kunstführungen.“ Man schreibt uns aus Leipzig: Nach Prof. Dr. Arthur Seidls Vorgehen, im K. Konservatorium alljährlich mehrere Kunstführungen mit entsprechenden einführenden Vorlesungen zu halten, ist nun auch durch den Musikschriftsteller Gustav Bosse, einem Schüler Prof. Dr. Seidls, eine solche Kunstführung durch das städtische Museum im „6. deutschen Ferienkursus“ von „Gustav Borchers Seminar für Gesanglehrer und Chordirigenten“ abgehalten worden. Herr Bosse hielt seine Vorlesung über Max Klinger und dessen „Beethoven“ und berücksichtigte auch in seiner Führung zunächst die Klingerschen Skulpturen.

— Von den Theatern. Der Direktor des „Carl-Theaters“ in Wien, Aman, plant die Gründung eines neuen Theaterunternehmens, das als eine „Komische Oper“ gedacht ist. Dem Projekt ist gewißlich der beste Erfolg zu wünschen! — Die Direktion des Düsseldorfer Stadttheaters will eine Chorgesangsschule einrichten.

— Denkmalspflege. Ein Grabdenkmal für Eugen Gura, den großen deutschen Liedersänger und Wiedererwecker der Löweschen Balladen, ist in Aufkirchen am Starnberger See enthüllt worden. Das schlichte Grabmal, ein Werk Adolf Hildebrands, ist aus graugelbem Sandstein gefertigt. Der bildnerische Hauptschmuck sind ein Lorbeerkranz, der die einfachen Worte umschließt „Eugen Gura, geboren 8. November 1842, gestorben 26. August 1906“, und zwei musizierende Putten. — Am 3. Todestage Anton Dvořáks ist die Bronzebüste des Meisters im Foyer des Böhmischen Nationaltheaters in Prag enthüllt worden. Die Büste stammt vom akademischen Bildhauer Maratka. Dvořák ist bereits der fünfte Musiker, dessen Büste in diesem Foyer aufgestellt wurde. Es befinden sich dort die Büsten der Komponisten Smetana, Fibich, Bendl und des Sängers Joseph Lev.

— Von den Konservatorien. Man schreibt uns aus Karlsruhe: Das Großh. Konservatorium für Musik zu Karlsruhe wurde im Schuljahre 1906—1907 von 893 Zöglingen besucht. Besondere Aufmerksamkeit wurde der Ausgestaltung der Orchesterklasse zugewendet. Die philosophischen Vorträge des Professors Dr. Drews hatten „Eduard von Hartmanns Philosophie“, die literarhistorischen Vorträge des Seminardirektors Dr. Oeser „Ueber Dichter und Künstler des 19. Jahrhunderts“ (Fortsetzung) zum Gegenstand. Die Vorträge des Direktors über Musikgeschichte behandelten „Richard Wagner und die moderne Musik“ und wurden durch zahlreiche Musikbeispiele illustriert. Im Laufe des Schuljahrs 1906—1907 veranstaltete das Großh. Konservatorium 27 Schüleraufführungen, darunter 16 Vortragsübungen im Saale der Anstalt und 11 öffentliche Prüfungen.

— Berichtigung. Wir danken für die freundliche Mitteilung, wonach Frau Laura Lafont-Helbling nicht in Schwaz, wie in Nr. 22 gesagt, sondern in Wohlen (Aargau, Schweiz) als Tochter eines jetzt noch rüstig und wacker wirkenden Musikdirektors geboren ist.

— Preisausschreiben für einen Operettentext. Die Direktion des Musiklyzeums in Triest schreibt den Preis von zweihundert Kronen (und 33 % vom Reingewinn) aus für ein Operettentextbuch in einem Akt, das durch ein kurzes Orchesterzwischenspiel in zwei Teile abgeteilt sein muß. Das Werk soll dem Komponisten reichlich Sangbares bieten, soll modernen Stiles und originell abgefaßt sein, recht witzig im Dialog. Die Reflektanten haben ihr Manuskript anonym an die Direktion des Musiklyzeums in Triest, Via della Zonta N. 5 zu übersenden. Genaue Namens- und Adressenangabe ist in einem geschlossenen Kuvert beizulegen; Manuskript wie Kuvert soll mit einem und demselben „Motto“ versehen sein. Ueber die Preisverteilung entscheidet unwiderruflich ein von der Direktion des Musiklyzeums ernanntes Professoren-Kollegium. Der Anmeldungstermin steht bis zum 30. November d. J. offen.

* * *

Personalnachrichten.

— Ernennungen. Dem Bibliothekar der Bibliothek Peters in Leipzig, Herrn Dr. Rudolf Schwartz, ist vom Deutschen Kaiser der Titel Professor verliehen worden. — Dem akademischen Musikdirektor und Lektor für Musikgeschichte an der Universität Jena, Fritz Stein, ist der Professortitel verliehen worden. — Dr. Hermann Bäuerle, Fürstlich Thurn und Taxisscher Hofkaplan in Regensburg und seit 1906 Ehrendomherr der Kathedrale zu Palestrina-Rom, ist von Papst Pius X. zum Päpstlichen Geheimen Kammerherrn mit dem Prädikat Monsignore ernannt worden. Dr. Bäuerle redigiert seit 1903 eine „Bibliothek altklassischer Kirchenmusik in moderner Notation“; inzwischen erschienen in dieser Ausgabe von Palestrina 4 Bände (30 Messen und Motetten), Vittoria 1 Band (Messen und Motetten), Orlando di Lasso 1 Band („Die sieben Bußpsalmen“ mit einer separaten, analytisch-ästhetischen-textkritischen Kommentarstudie). Diese Bibliothek, die für ein erleichtertes Studium sowohl als auch für praktische Verwertung innerhalb der Liturgie berechnet ist, wird fortgesetzt werden.

— Wie am Schluß der Redaktion bekannt wird, ist Felix Weingartner als Nachfolger Mahlers Direktor der Hofoper in Wien geworden. Die Wiener Behörden haben auf diplomatischem Wege durch direkten Verkehr mit der Kabinettskanzlei des deutschen Kaisers die Berliner Verpflichtungen Weingartners gelöst, so daß der Uebernahme des Postens kein Hindernis mehr im Wege stand. Aus Wien wird uns dazu unter dem 19. August die interessante Nachricht mitgeteilt, daß der Kontrakt mit Weingartner schon vor zwei Monaten abgeschlossen worden sei.

— Eine Blättermeldung, daß Arthur Nikisch als Dirigent nach Boston berufen worden sei, wird von ihm selber als unwahr bezeichnet.

— Zum Nachfolger des in den Ruhestand getretenen Universitätsmusikdirektors Dr. Kauffmann in Tübingen ist Professor Dr. Fritz Volbach in Mainz unter Verleihung des Ranges und Titels eines außerordentlichen Professors ernannt worden. — Zu dieser Wahl darf man der Universität Tübingen aufrichtig gratulieren.

— Der junge Komponist Robert Heger, ein Schüler von Professor Max Schillings in München, ist dem Stadttheater in Straßburg als Kapellmeister verpflichtet worden.

— Theodor Bertram ist, wie Dresdner Blätter berichten, für den größten Teil der Spielzeit für die Dresdner Hofoper verpflichtet worden.

— Die Hoftheaterintendanz in Koburg hat den Heldentenor Hadwiger vom Stadttheater in Graz, der in Bayreuth den Parsifal gesungen hat, für die kommende Saison engagiert.

— Pablo de Sarasate, der im Februar d. J. während eines Konzertes in Darmstadt schwer erkrankte, ist nach einer Madrider Meldung wieder völlig hergestellt.

— Der bekannte und geachtete Münchner Musikschriftsteller Dr. Theodor Göhring ist im Alter von 63 Jahren an Herzschwäche gestorben. Göhring, der die Entwicklung des Münchner Musiklebens seit den 70er Jahren des vorigen Jahrhunderts miterlebt und, soweit das einem Kritiker möglich, mitbeeinflußt hat, war Musikkorrespondent der „Augsburger Abendzeitung“ sowie Kunstkorrespondent der „Kölnischen Zeitung“. 1844 in Frankfurt a. M. geboren, studierte er zunächst Naturwissenschaften, wendete sich aber dann der Musik zu, der er bis zu seinem Tode mit aller Liebe und Treue auf seine Art diente. Neben seinen Kenntnissen und Erfahrungen wird Göhrings gerader, ehrlicher Charakter allgemein rühmend hervorgehoben, wie auch die ruhige Schreibweise und sein Bemühen, auch dem Gegner gerecht zu werden, dazu beigetragen haben, sein Ansehen in den Augen der Künstler und des Publikums zu erhöhen. Gerade darin hob er sich vorteilhaft von Kritiker-Erscheinungen unserer Tage ab, deren Auftreten nur pathologisch zu erklären ist, bei denen Anfälle von Größenwahn offenbar Ueberlegung, Vernunft, Verantwortlichkeitsgefühl, anständige Gesinnung erstickt haben. Ehre dem Andenken Theodor Göhrings!

— Nach langem Leiden ist im Alter von 63 Jahren der frühere Leiter und Teilhaber der Firma Friedrich Hofmeister, Albert Röthing, in Leipzig gestorben.

— In dem Sommerkurort Kipsdorf ist der angesehene Dresdner Klavierpädagoge Dr. mus. Gustav Tyson-Wolff, Hochschullehrer am Dresdner königl. Konservatorium, gestorben.

Schluß der Redaktion am 24. August, Ausgabe dieser Nummer am 5. September, der nächsten Nummer am 19. Sept.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** Nr. 23.

Preis des Quartals (6 Nummern mit 6 Musikbeilagen und 1 Kunstbeilage) bei allen Postämtern in Deutschland, Oesterreich-Ungarn, Luxemburg und in sämtlichen Buch- und Musikalien-Handlungen Mk. 1.50. — Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreich. Postgebiet Mk. 1.80, im übrigen Weltpostverein Mk. 2.10. Einzelne Nummern 40 Pf.

Anzeigen die viergespaltene Nonpareille-Zeile 75 Pf. (unter der Rubrik „Kleiner Anzeiger“ 50 Pf.). Alleinige Annahme von Anzeigen bei Rudolf Mosse, Stuttgart, Leipzig, Berlin und dessen sämtlichen Filialen.



— Meyerbeer und Friedrich Wilhelm IV. Der Komponist der „Hugenotten“ hielt, wie jeder große Künstler, strengstens darauf, daß seine Musik absolut fehlerlos gespielt wurde und er konnte sehr spöttisch werden, wenn jemand gegen diese seine Forderung zu verstoßen sich getraute; selbst hohen und höchsten Persönlichkeiten gegenüber nahm er kein Blatt vor den Mund. Eines Abends spielte der Prinz von Preußen, der spätere König Friedrich Wilhelm IV., der ein guter Violinist war, im Hoforchester mit und Meyerbeer entging es nicht, daß der Prinz eine mit „Lento“ bezeichnete Passage sehr schnell spielte. „Na, lieber Meister!“ fragte der Prinz nach Beendigung des Stückes, „sind Sie zufrieden?“ „Ich bin ganz außer mir vor Entzücken,“ erwiderte Meyerbeer mit leiser Ironie; „Hoheit haben mir meine Ouvertüre in ganz neuem Licht erscheinen lassen, indem Sie die Stelle — Hoheit erinnern sich „tra la la etc.“ — mit einem Feuer spielten, das ich hinter diesen Takten selbst nicht vermutet hätte!“ Der künftige König begriff sofort die diskrete Anspielung des Meisters auf den groben Fehler, den er gemacht hatte, und am anderen Tage übte er die Stelle unverdrossen im richtigen, langsamen Zeitmaß. A. N.

— Kleine Blüten der belgischen Musikkritik: „Salome, Musik von Richard Strauß, dem Sohne des berühmten Walzer-Strauß, der die ganze Welt strampeln machte. . . .“ (Edmond Piccard, im „Peuble“:) — Dazu bemerken die „Signale“: Jetzt endlich wissen wir, warum Strauß auf Salomes Tanz, den er zum Kern und zur Synthese des Werkes gemacht hat, soviel Wert legte: es geschah aus Atavismus!!

* * *

Unsere Musikbeilage zu Nr. 23 trägt in beiden Kompositionen ein einheitlich-charakteristisches Gesicht. „Aus vergangenen Tagen“ könnte man die beiden mit französischen Titeln versehenen Stücke gemeinsam benennen, obwohl ihre Komponisten weit auseinanderliegenden Perioden angehören. Der moderne Edgar Istel hat aber in seinem anmutigen Rokokoliede „Ancien régime“ den der Zeit eigenartigen Reiz vortrefflich festzuhalten verstanden; er hat sich in eine vergangene Epoche zurückversetzt, wogegen Couperin, seinen Tagen vorauseilend, als „Programmmusiker“ in „Le Réveille-Matin“ auftritt. Inwieweit der französische Meister, von dem im nächsten Jahrgange unseres Blattes einige köstliche Kleinigkeiten erscheinen werden, seine Aufgabe nach dieser Richtung hin gelöst hat, ist freilich eine andere Frage, und man wird vielleicht nur durch die Frische und Freudigkeit der Stimmung das uns etwas naiv anmutende Beginnen des Komponisten als Programmmusik gelten lassen wollen. Ueberhaupt hat Couperin Stücke mit Ueberschriften versehen, statt deren eine beliebige andere ebensogut passen würde; manchmal allerdings trifft er den Charakter dann wieder ganz ausgezeichnet, so daß es einem vorkommt, als könne dies oder jenes Musikstück nur so komponiert sein, als wäre eine andere Ausdrucksmöglichkeit ausgeschlossen. Wir werden auf den interessanten „Alten“ bei Veröffentlichung weiterer Kompositionen noch eingehender zu sprechen kommen.

* * *

Die Einbanddecken und Sammelmappen

zum 28. Jahrgang der „Neuen Musik-Zeitung“ sind jetzt fertiggestellt. Die Einbanddecken sind in grünem Grundton gehalten, auf dem sich der Kopf unseres Blattes in Gold- und Farbendruck wirkungsvoll abhebt. Wir glauben, daß vielen unserer Leser, denen ihre Musik-Zeitung mehr ist als ein augenblicklicher Zeitvertreib, mit solchen Einbanddecken gedient ist, die, wir können es getrost sagen, einen Schmuck für jeden Bücherschrank oder Büchertisch bilden. Der Preis ist mit 1.25 Mk. gewiß nicht zu hoch gestellt. Gleichzeitig gibt die „Neue Musik-Zeitung“ auch Sammelmappen für die Musik- und Kunstbeilagen heraus. Sie bestehen aus modernem, grau-blauem starkem Karton, der ebenfalls mit Gold- und Farbendruck geziert ist. Der Preis für die Mappe beträgt 80 Pf. Beim gleichzeitigen Bezug der Einbanddecke und der Sammelmappe ermäßigt sich der Preis auf 1.75 Mk. für beide. Die Decken und Mappen sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen; falls direkte Zusendung von seiten des Verlags gewünscht wird, erhöht sich der Preis um 20 Pf. für Porto. Wir verweisen auf unsere Anzeige auf S. 507

Literatur.

Meyers Volksbücher, herausgegeben von Dr. Hans Zimmer (Verlag des Bibliographischen Instituts in Leipzig und Wien, Preis jeder Nummer 10 Pfennig), haben ihre soeben erschienene neueste Serie in der Hauptsache der deutschen Literatur gewidmet. Vor allem bieten sie eine vollständige Ausgabe der „Gedichte“ von Eduard Mörike (Nr. 1457 bis 1459), deren Textherstellung sorgfältig überwacht worden ist, und die bei dem steigenden Interesse für den feinsinnigen schwäbischen Lyriker bald in aller Händen sein dürfte. Ferner enthält die neue Serie Fritz Reuters erschütternde, tieftragische Verserzählung „Kein Hüsung“ (Nr. 1460, 1461; mit Worterklärungen), während Otto von Leixners ansprechender Roman „Das Apostelchen“ (Nr. 1465, 1466) die Herzen aller Freunde erwärmenden, gemütvollen Humors im Sturm erobern wird. Nicht bloß einen fesselnden, großzugigen Ueberblick über die Gesamtentwicklung der deutschen Literatur, sondern zugleich eine völkerpsychologische Analyse des „deutschen“ Gehaltes in ihr findet der Leser in Jakob Wychgrams Schrift „Die deutsche Dichtung und das deutsche Volkstum“ (Nr. 1462 bis 1464); sie wird vor allem den Lehrern aller Schulgattungen willkommen sein. Neben diesen der literarischen Erholung und Belehrung gewidmeten Bändchen soll eine vollständige Ausgabe der Zivilprozeßordnung (Nr. 1451 bis 1456) praktischen Bedürfnissen des Berufslebens dienen; sie ist von einem im Richteramt stehenden Juristen sorgfältig kommentiert und mit einem trefflichen Sachregister versehen worden.

Briefkasten.

(Redaktionsschluß am 24. August.)

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Weiter bitten wir in allen Fällen vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung im andern Falle ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag. Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, werden nicht beantwortet; desgleichen bleiben anonyme Anfragen unter allen Umständen unberücksichtigt.

Wir bitten alle unsere verehrlichen Abonnenten, uns sofort benachrichtigen zu wollen, wenn die Zustellung unseres Blattes nicht prompt und ordnungsgemäß erfolgt.

R. K., Cat. Der Katalog ist noch nicht erschienen. Die damit zusammenhängenden Aufsätze werden aber im nächsten Jahrgang veröffentlicht werden.

H. St., St. Haben Sie etwas „Gediegenes" davon auf Lager? Die Anregung ist übrigens zu erwägen, wir fürchten nur, daß die Auswahl dürftig sein wird.

Abonnent in Czerna. Wie schon öfter mitgeteilt, gehen die zu besprechenden neuen Werke der Reihenfolge des Einlaufens nach an die betreffenden Referenten. Eine andere Praxis ist im allgemeinen leider nicht möglich und wir können keinen bevorzugen, wenn wir es auch verstehen, daß es jedem Autor angenehm ist, seine Werke sobald wie möglich besprochen zu sehen. Einen genauen Termin hierfür können wir Ihnen aber zu unserm Bedauern nicht angeben.

M. B., Wien. Eine bestimmte Norm, die für alle Vereine gleiche Gültigkeit hätte, gibt es natürlich nicht. Die Bestimmungen werden je nach den Zwecken und Zielen der verschiedenen Vereinigungen differieren. Wenn Sie Mitglied des „Allgem. Deutschen Musikvereins" werden wollen, so wenden Sie sich an den Schatzmeister, Senator Gustav Rassow in Bremen, Domshaide 3.

K. S., B. Musikalische Rätsel nehmen wir gern. Das Ihrige ist aber noch nicht recht gelungen, Egmont ist keine Beethovensche Oper. Also bessere!

Bordeaux 88. Wir glauben Ihnen die beste Beurteilung Ihrer Gedichte damit zu geben, daß wir einige davon veröffentlichen werden. Sie zeugen nicht bloß von Begabung, sondern eignen sich zum Teil für die Komposition vortrefflich. Gruß aus der Heimat!

Verga. In Ihren Gedichten spricht sich ein echtes Empfinden aus, das manchmal auch schon den entsprechenden Ausdruck erreicht. Daneben stehen aber wieder konventionelle Verse, die dem Ganzen noch nicht die nötige künstlerische Reife geben. In der „Frohen Kunde" haben Ihnen wohl Schuberts Müllerlieder vorgeschwebt? „Mein Totenkleid" ist nicht schlecht gelungen, ebenso manches andere Verslein, Sie müssen sich jedoch noch vervollkommnen.

Herm. B—phal, Kiel. Es bestehen keine Vorschriften darüber, welche Schulen besucht werden müssen, um die Prüfung als Musiklehrer und Organist zu bestehen. Aussicht auf Stipendien haben in der Regel Schüler, die sich durch Begabung und hervorragenden Fleiß bewähren.

Kompositionen.

(Redaktionsschluß für diese Rubrik am 24. August.)

Lehrer St., Böhmen. Immer und immer wieder stoßen wir auf die bekannten Verwechslungen! Zur Beurteilung von Kompositionen im Briefkasten genügt, wie schon oft bemerkt, ohne weitere Anfrage die Einsendung des Manuskriptes nebst dem Abonnementsausweis. Ganz anders ist es



mit den Tonstücken, die für die Musik-Beilage bestimmt sind. Hier ist allerdings vorhergehende Anfrage dringend erwünscht. Wir bitten unsere Leser, diesen Unterschied freundlich beachten zu wollen.

E., A. Zwei artige, schlichte, durch Innigkeit des Ausdrucks gewinnende Chorsätze; nur der Schluß des Schilflieds wirkt in seiner plagalischen Fassung unbefriedigend.

A. M., W. Ihr Lied gibt zu einer satztechnischen Bemerkung keinen Anlaß. Nachdem Sie Versäumtes nachgeholt haben, werden Sie sich mit gesteigertem Interesse dem inhaltlichen Teil Ihrer weiteren Versuche zuwenden können.

O. Hett., D—lingen. Möchten Sie Ihren Fleiß nicht lieber noch mehr auf theoretischem Gebiet betätigen, statt einen babylonischen Turm kunstwidrig gefügter Noten zu errichten? Wo g stehen sollte, schreiben Sie asas; den Leitton von f moll notieren Sie einmal mit fes. Die Begleitung von „Bei Dir" hat rhythmische Vertracktheiten, die mit Kunst in unserem Sinn nichts mehr gemein haben. und für die Sie sogar einen schönen, geistreichen Vortrag verlangen. Gewiß, Sie haben Talent und auch das Recht, Ihr Talent zu mißbrauchen. Unsere Pflicht ist es aber, Sie den „vorschriftsmäßigen" Weg der Entwicklung zu weisen.

P. S., N—wied. Die Klänge, die Sie aus des Harfners Seele fließen lassen, sind mit gutem Bedacht geschrieben. Wüßten Sie den schroffen Farbenwechsel nicht so überzeugend zu begründen, dann müßten einige Kühnheiten in dem Harmoniegelände der gewählten Des dur-Tonart fraglich erscheinen. Mancher Diatoniker fühlt sich eben bei Verbindungen, die so wenig Wahlverwandtschaft zeigen wie z. B. einige Akkorde Ihrer Einleitung, in einen unbehaglichen Zustand versetzt.

A. B., D. Die Bildung der Themen, Motive und kontrapunktierenden Gegensätze in Ihren 2 Inventionen spricht sehr günstig für den Erfolg Ihres Bemühens auf polyphonem Gebiet. Auch die Art der Durchführung ist mitunter lobenswert. Bei weiterer Uebung wird die handwerksmäßige Mache immer weniger auffallen.

K. W., Wien. Der Versuch ist nicht ganz so unglücklich, wie man auf den ersten Blick meinen könnte, ja er ließe sich zu einem brauchbaren Stück herausfeilen. Studieren Sie fleißig unsere Tonsatzlehre, die Sie in ihren Anfängen auf die gröbsten Verstöße aufmerksam machen wird.

L. Ue. Y. Ueben Sie sich zunächst in der richtigen Darstellung rhythmischer Elemente. Aus Ihrer „Nixe" würde kein Sänger klug. Sodann pflegt man in der Tonart aufzuhören, in der man anfängt.

Pianistin Else. Lassen Sie die Zeugen Ihrer schätzenswerten theoretischen Kenntnisse lieber unveröffentlicht. Unter den weiblichen Lehrkräften begegnet man selten soviel Tüchtigkeit in der schöpferischen Kunst und dieses Kompliment möge Ihnen genügen.

M. B—hm., —chwald. Sie sind ein Sänger von Gottes Gnaden. Was Ihnen aus dem Herzen quillt, wirkt durch echte, vornehme Empfindung. Sie vermeiden aufdringliche Töne, wodurch Ihre Sprache um so eindringlicher wird. — Jenem melodischen Brocken werden Sie in Ihrem Leben noch oft begegnen. Vielleicht verwerten Sie ihn selber auch in treuem Gedenken an jenen glücklichen Augenblick, wo Sie ihn aufgelesen haben.

Br. W—ik, B—lau. Ihre Arbeiten werden allmählich klarer. Der Neigung zu chromatischen Uebertreibungen sind Sie immer noch nicht los. Der Sonatensatz bildet den Anlauf zu einem der Theorie und Technik mächtigen ganzen Künstler. Den Schluß Ihres sonst stimmungsvollen „Ave Maria" finden wir nicht schön; hier ist zuviel gekleckst. Warten Sie mit weiteren Einsendungen zu, bis Sie sich eines Fortschritts in Ihren Erzeugnissen sicher bewußt sind.

Auflösung des Quadraträtsels in Nr. 21:

Graun, Grave, Tempi, Ramau, Titus. — Traviata.

Richtige Lösung sandte ein: Hugle Richard, Offenburg.

Eingesandt.

Bad Soden am Taunus. Die neu angeschafften medizinischen Apparate, insbesondere der Röntgen-Apparat bewähren sich hervorragend. — Das Bedürfnis für Erwerbung solcher Apparate in einem Bade, wie das unserige, zeigt sich dadurch, daß dieselben sehr stark und mit gutem Erfolg angewendet werden. Die diesjährige Fremdenzahl hat trotz der manchmal wenig günstigen Witterung die vorjährige um ein Beträchtliches überschritten; ein gutes Zeichen für das Aufblühen unseres mit allen Vorzügen ausgestatteten Badeortes. Prospekte versendet kostenlos die Kurdirektion.

* * *

Unter dem Namen **Salem Aleikum** bringt die Firma „Yenidze", Dresden, eine Spezialmarke heraus, deren Absatz von Jahr zu Jahr größer geworden ist. Den ausgezeichneten Ruf verdanken diese Cigaretten den sich stets gleichbleibenden Qualitäten. Die Firma ist in der Lage, hohen Ansprüchen zu genügen, weil sie mit allen technischen Hilfsmitteln arbeitet. Die Packungen der Salem Aleikum sind einfach. Alles daran gesparte kommt der Qualität der Cigaretten zugute. Salem Aleikum-Cigaretten sind bahnbrechend für die deutsche Cigarettenindustrie geworden und fördern ihren Ruhm in fremden Ländern. — Warum also teure ausländische Fabrikate rauchen, wenn das Inland bessere, bezw. ebensogute zu billigerem Preise bietet!



Stellengesuche Stellenangebote, An- und Verkäufe aller Art, Pensionsgesuche etc. kostet die kleine Zeile 60 Pf. — Aufträge an die Expedition in Stuttgart oder an eine der Filialen von Rudolf Mosse. — Die Gebühren sind der Bestellung gleich beizufügen. Für eine Zeile sind 10 Silben, für ein Wort aus grösserer, fetterer Schrift zwei Zeilen und für Weiterbeförderung von Chiffre-Briefen 60 Pf. extra zu berechnen.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — (Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.)



Gioacchino Rossini.





Preis des Jahrgangs (Oktober 1906 bis September 1907) 6 Mark. Nähere Bezugsbedingungen siehe Beilage.

Edvard Grieg †.

Von **Gerhard Schjelderup** (Dresden).

Tief erschüttert stehen wir wieder vor der Bahre eines jener großen Einzigen, die eine eigenartige Wunderwelt schufen, die nie wiederkehren. Ibsen und Grieg, welche unersetzliche Verluste für germanische Kultur, für die ganze Menschheit!

Während aber der gewaltige Dramatiker mitten im rüstigen Schaffen vom Schlag getroffen und nach einigen trostlosen Jahren vom Tod erlöst wurde, war Grieg seit lange durch unheilvolle Leiden in seiner schöpferischen Tätigkeit gelähmt, die Kritik aber hat ihm leider oft diese gezwungene Untätigkeit zum Vorwurf gemacht, anstatt ihm liebevoll sein Unglück zu mildern und die letzten Gaben seiner Muse dankbar und ehrerbietig entgegenzunehmen. Denn es gibt nichts Tragischeres als ein großer Künstler, der nach schweren Kämpfen der Jugend endlich, unabhängig von materiellen Sorgen, sich der Kunst ganz widmen könnte, dessen inneres Feuer und Schöpferkraft aber durch körperliche Leiden erstickt werden.

Griegs seelische Energie war gewaltig, sein Wille stark, seine Empfindungen frisch und ursprünglich wie in frühester Jugend. Er ist der überschäumende Lyriker bis zur letzten Stunde geblieben, heftig in Zorn und Begeisterung, zart und innig in Liebe, ein warmer treuer Freund. — Was muß er alles gelitten haben, da seine Flügel durch heimtückische Leiden so früh gebrochen wurden!

Wenn er sich in glücklicheren Stunden mit unglaublicher Energie gewaltsam zusammennahm und sich blindlings ins Konzertleben stürzte, ohne die schweren Folgen zu bedenken, war es viel mehr, um im rauschenden Taumel seine innere Verzweiflung zu vergessen, als um Beifall und lärmende Begeisterung der großen Menge zu genießen.

Auch war es ihm eine wahre Freude, ab und zu seine Werke sich von einem vorzüglichen Orchester vortragen zu lassen, denn in der Heimat war es ihm leider nicht möglich. Erst in den letzten Jahren hat Christiania ein gutes Orchester bekommen, während in Bergen das Musikleben leider kläglich zusammengebrochen ist. Um es wieder zu beleben, hat er der Stadt sein Vermögen vermacht. — Durch die übermäßigen Anstrengungen der Konzertreisen erschöpfte Grieg seine Lebenskraft, und es folgte immer eine böse Reaktion nach fieberhafter Tätigkeit.

Auch seine bis zum Fanatismus gesteigerte Heimatsliebe trug viel dazu bei, seine Leiden zu steigern. Er konnte Seereisen nicht vertragen und reiste immer, sobald es seine Vermögensverhältnisse gestatteten, mit Wagen von Christiania nach Bergen — eine besonders im Winter oft sehr anstrengende Fahrt. Er war von Bergen und der großzügigen Natur des westlichen Norwegen dermaßen gefesselt, daß er gegen seine eigenen, bestimmten Absichten wie durch eine innere Stimme zur Heimkehr gezwungen wurde. Vor einigen Jahren traf ich ihn auf Holmenkollen, ein schön gelegenes Sanatorium nahe bei Christiania. Grieg bewunderte sehr diese sanfte und doch kraftvolle Natur, er fühlte sich wohl und war schaffensfreudig mit seinen norwegischen Volksliedern beschäftigt. Er meinte, er könne das Klima in Bergen nicht vertragen, die schweren Reisen wären ihm höchst schädlich. Er habe Bergen ganz aufgegeben, habe die bestimmte Absicht, bei Christiania eine Villa zu bauen und nie mehr nach dem westlichen Norwegen zurückzukehren.

Trotz diesem Vorsatz war er bis zu seinem Tode jährlich in Bergen, ließ sich grollend monatelang einregnen auf Trollhangen und ärgerte sich über die kleinlichen Kunstverhältnisse seiner Vaterstadt.

Grieg konnte dem inneren Drang nicht widerstehen — er liebte seine Heimat wie eine Mutter und Geliebte zugleich. Er verkehrte nur mit einigen treuen alten Freunden und den Bauern in Hardanger, lebte sonst sehr zurückgezogen, was ihm die guten Bürger von Bergen oft sehr übelnahmen. Es war die Natur selbst, die kahlen, strengen Felsen, das ewig unruhige Meer, der Geruch des Bodens, die ihn fesselten — er war selbst der Macht jener Trolle und Kobolde unterjocht, die überall in seinen Werken ihr bald unheimliches, bald lieblich-neckisches Spiel treiben. Er starb auch plötzlich an Herzschlag in Bergen und kurze Zeit vor seinem Tode wurde be-

richtet, wie er lebenslustig und voller Energie das bekannte „Flöien" und sogar den noch höheren Berg „Blaamannen" mit einigen Freunden bestieg. Sobald er sich einigermaßen wohl fühlte, kletterte er überall herum wie das mutige kleine Fjord-Pferd, mit dem man ihn unwillkürlich vergleichen muß. Die trotzige Mähne, die kleine Statur, die blauen Augen, die unbeugsame Energie dieser ziemlich selbstherrlichen kleinen Tiere besaß auch er.

Nur wer diese tiefe, unzerstörbare Liebe zur engeren Heimat, die für Grieg äußerst charakteristisch ist, völlig begreift, kann Griegs Werke in sich aufnehmen.

Hier liegt seine Stärke und auch seine Begrenzung.

Er war dermaßen norwegisch, daß er sich gegen jeden fremden Einfluß aufbäumte, wodurch seine Kunst eine gewisse Einseitigkeit, in seinen wenigen schwächeren Werken sogar ein etwas starres Gepräge bekam. „Er wiederholt sich zu sehr," hat man oft gesagt. Wiederholen sich aber auch nicht — aufrichtig gestanden — ein Haydn oder Mozart, um nur zwei Meister zu nennen?

Nur fällt das noch mehr auf bei einem Künstler, bei dem das Charakteristische und Eigenartige dermaßen stark hervortritt, wie bei Edvard Grieg.

Aengstlich hütete er die nationalen Silbersaiten seiner Harfe, und machte sich beinahe einen Vorwurf, wenn er sich kosmopolitischer gab, wie im Klavierkonzert oder der dritten Violinsonate. Bekannt ist die Anekdote, die berichtet, wie er Gade, der seine Geigensonate als „zu norwegisch" kritisierte, die stolze Antwort gab: „Herr Professor, die nächste wird noch schlimmer." Ich hatte nun in meiner Grieg-Biographie (Gyldendal, Kopenhagen) gemeint, es handelte sich um die erste und zweite Sonate. Er berichtigte in einem Brief meinen Irrtum: die von Gade kritisierte Sonate sei die zweite, und „trotz allem wurde die dritte doch weniger national", fügte er wie melancholisch hinzu.

Grieg hat seine Kunst auf eine feste Grundlage gebaut und in übertriebener Selbstkritik und Heimatliebe ihr zweifellos engere Grenzen gezogen als seiner reichen Natur zuträglich war. Das Klavierkonzert und die erwähnte dritte Geigensonate zeigen große Züge, die einen weiteren Ausblick öffnen als seine anderen Werke. Er kehrte immer zu den kleineren Formen zurück, deren prägnante Kürze den Volksmelodien und Tänzen näher stehen als das pangermanische Gerüst der großen Werke.

In diesem Rahmen schuf er vielleicht seine vollendetsten Meisterwerke, die ihn ebenbürtig neben Schumann und Chopin stellen. Seine Selbstkritik war, wie gesagt, ungewöhnlich stark ausgebildet und unter seinen Arbeiten gibt es sehr wenige, die ziemlich schwach sind. In dieser Beziehung hat er Aehnlichkeit mit Hugo Wolf, der ihn hochschätzte und der harmonisch zweifellos unter seinem Einfluß gestanden ist.

Er war nicht sehr produktiv, aber was er schuf, zeigte den strengen Meister.

Seine heroische Einseitigkeit war notwendig, um der Welt deutlich zu zeigen, daß es eine reiche norwegische Volksmusik gibt, die allerdings auch noch andere Seiten aufweist und andere Entwicklungsmöglichkeiten besitzt als die wundervolle Lyrik des nordischen Schumann, wie man Grieg nennen könnte, viel eher als Nordens Chopin, wie ihn Bülow nannte.

Es herrscht noch die sonderbare Neigung vor, den „Künstler" und „Menschen" zu trennen. Als ob das möglich wäre! Ein großer Künstler ist selbstverständlich nur groß, weil er ein tiefer, edler Mensch ist, die Werke sind Ausdruck seines wahren Wesens, und man sollte lieber diese gründlich studieren, als emsig nach sogenannten „menschlichen Schwächen" zu suchen, die im allgemeinen ohne Spur von Verständnis angestaunt und in die Welt hinausposaunt werden, um lauter Wahnideen zu erzeugen. Eigenheiten haben selbstverständlich alle Schaffenden, die in anderen Sphären leben und sich deshalb oft im alltäglichen Leben ungeschickt benehmen. Man sollte aber versuchen, den inneren Zusammenhang zu entdecken, anstatt oberflächlich zu kritisieren. Die Psychologie ist die interessanteste Wissenschaft, die eines wahren Künstlers am allerinteressantesten.

Grieg war eine nach innen gekehrte Natur, er lebte als echter Lyriker in seinen Träumen, vom Alltagsleben beinahe vollkommen geschieden. Wenn er durch eine rauhe Wirklichkeit in seinen Gedanken gestört wurde, konnte er vor Zorn zerplatzen. Seine reinen tiefen Kinderaugen, die märchenhaft wie Gebirgsquellen leuchteten, konnten auch plötzlich einen stahlharten Ausdruck bekommen, wenn er in Zorn über irgend eine Niedrigkeit ausbrach. Ebenso schnell wurde er wieder gut und sein starker Gerechtigkeitssinn ließ ihn nie ruhen, bevor er ein begangenes Unrecht wieder gesühnt hatte. Sein Leben war unendlich einfach und anspruchslos. Das bekannte Landhaus Trollhangen ist eine zwar schön gelegene, aber äußerst bescheidene Villa in der Nähe von Bergen. Im Garten hatte er eine kleine Hütte, wo er gerne schön ruhig arbeitete, mit Aussicht über den Fjord. Dort standen auch seine geliebten Orchesterpartituren, zum größten Teil Werke von Wagner.

Seine stille, einfache, ja sparsame Lebensweise wurde oft kritisiert. Er hatte aber selbst in der Jugend gewußt, was es heißt, ökonomisch abhängig zu sein und hütete beinahe ängstlich seine durch Arbeit erkämpfte Unabhängigkeit.

Edvard Grieg wurde am 15. Juni 1843 in Bergen geboren. Als 16jähriger Knabe kam er auf Ole Bulls Rat nach Leipzig, wo er sich im Konservatorium keineswegs wohl fühlte. Eine schlimme Rippfellentzündung richtete schon damals seine Gesundheit auf immer zugrunde. Als er starb, waren seine Lungen beinahe gänzlich zerstört. In Kopenhagen fand er einen günstigeren Boden und viel Anregung. Besonders hatte der etwas ältere norwegische Komponist Nordraak einen ermunternden Einfluß auf sein Schaffen.

Seine Augen öffneten sich zum erstenmal: das Wunderland der norwegischen Volkslyrik strahlte dem jungen Träumer zauberhaft entgegen.

Unglaublich schnell fand er sich selbst, entzog sich dem deutschen und dänischen Einfluß und schrieb seine Klaviersonate, die erste Geigensonate und die prachtvollen Humoresken, in denen seine ganze Eigenart deutlich hervortritt.

Als er im Jahre 1866 nach Christiania kam, brachte er außer den genannten Werken auch eine Menge schöner Lieder mit, u. a. die bekannten „Ich liebe dich", „Ausfahrt" usw. In rastloser Arbeit legte er mit Svendsen zusammen die Grundlage zum Musikleben der Hauptstadt Norwegens und schrieb unter anderem das berühmte Klavierkonzert, das er selbst wunderbar spielte, und seine zweite Geigensonate neben einer Reihe reizender Lieder und Klavierstücke. Hier trat Franz Liszt als Wohltäter seines Lebens ein. Der edle Freund aller strebenden Künstler hatte seine erste Geigensonate kennen gelernt und schrieb ihm im Jahre 1869 einen begeisterten, ermunternden Brief. Grieg bekam darauf ein Staatsstipendium und suchte Liszt in Rom auf, der ihn aufs liebenswürdigste empfing und kräftig für seine Werke überall eintrat. Er setzte Liszt in Erstaunen durch den vollkommenen Prima-vista-Vortrag des Klavierkonzertes aus einem unleserlichen Manuskript. Nach Christiania zurückgekehrt ernährte er durch Stunden sich und seine junge Frau, die bekannte Interpretin seiner Lieder, bis endlich der große Umschwung seines Lebens eintrat, der ihn mit einemmal außer Sorgen ums tägliche Brot setzte; der weitsichtige und edle Leipziger Verleger Abraham (Peters) erwarb seine sämtlichen Werke und betrieb deren Verbreitung dermaßen energisch und erfolgreich, daß Grieg in den siebziger Jahren eine Weltberühmtheit wurde.

Er lebte zuerst in Christiania, wo er unter anderem die Peer Gynt-Musik, das Liszt gewidmete „Vor dem Kloster Südens" und die Ibsen- und Björnson-Lieder komponierte, später in Bergen und auf dem Lande, in Hardanger. Unterdessen entstanden eine Reihe bedeutender Werke: die wundervolle Ballade, die tiefen Vinje-Lieder, das Quartett, die dritte Violinsonate und eine Menge kleinerer Sachen, die sämtliche den reifen Meister offenbaren. In meiner Biographie habe ich alle seine Arbeiten erwähnt und versucht, sie näher zu charakterisieren. — Bezeichnend für Griegs Energie und vaterländische Gesinnung ist es, daß er zwei Jahre nacheinander

die Leitung der Musikgesellschaft „Harmonien" übernahm, um unter den traurigsten Verhältnissen den Kunstsinn in der Heimat zu heben. — Leider versiegte ziemlich bald das Interesse, nachdem er erschöpft seine Aufgabe anderen überlassen mußte. Durch sein Testament mag er zweifellos das Musikleben in Bergen endgültig in sichere Bahnen bringen.

Sein Leben verlief äußerst schlicht. Was er erlebt, war alles innerlich, und die Welt erfuhr nichts von seinen inneren Leiden und Kämpfen. Er blieb trotz aller Leutseligkeit ein einsamer Mann. Selbst wenn er etwas Gutes tat — und wie vielen jungen Künstlern hat er mit Rat und Tat geholfen! — geschah es im stillen. Es schien ihm Spaß zu machen, wenn man ihn, was oft geschah, als einen hartherzigen, geizigen Egoisten schilderte. Die Wahrheit ist, daß er einer der wenigen Meister nach Liszt war, der sich für andere interessierte, sie stützte und nach seinen Kräften half. In den letzten Jahren war er leider in jeder Hinsicht von seinen körperlichen Leiden so in Anspruch genommen, daß seine Energie sich nur in einzelnen glücklichen Augenblicken äußern konnte.

Er war ein reizender Briefschreiber und als Redner unübertrefflich in seiner schlichten Natürlichkeit und frischem Humor.

Und wenn ich an das Tonkünstlerfest in Bergen 1898 denke und es mit manchen ledernen analogen Festlichkeiten vergleiche, sehe ich erst, wie Grieg es verstand, zu organisieren und alles durch den lebendigen Hauch seiner genialen Sympathie zu beleben! — —

Seine Werke werden immer an Bedeutung zunehmen. Anstatt einige „Reißer" wie „Ich liebe dich" und die erste Peer Gynt-Suite bis zur Bewußtlosigkeit abzuleiern, wird man sich mit den jugendfrischen, farbenglühenden Liedern und Klavierwerken des feinfühligen Meisters eingehend beschäftigen und ungeahnte Schätze entdecken.

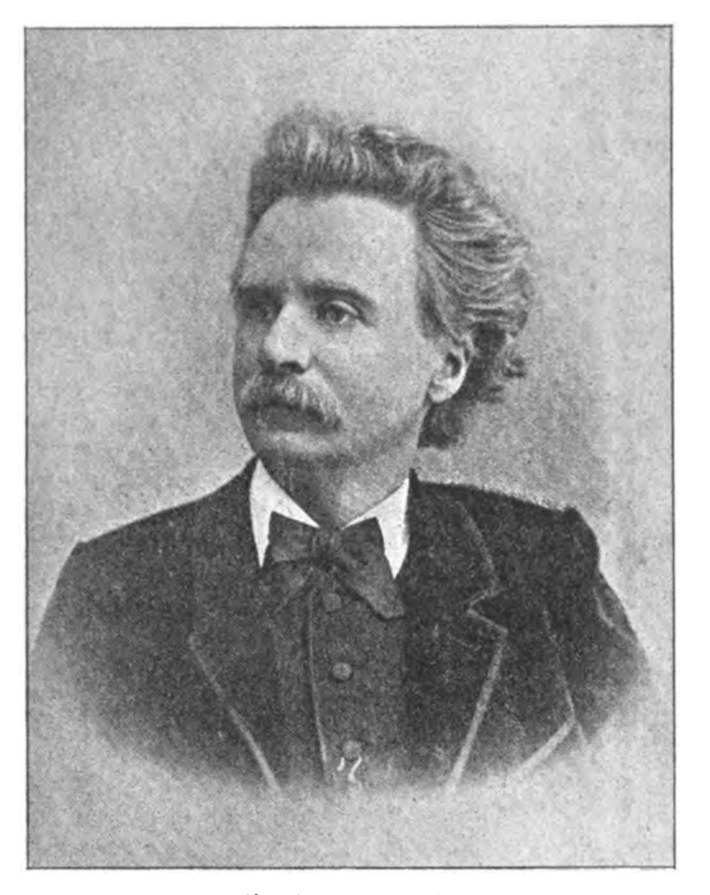
Die Zeit wird bald kommen, wo die deutsche Kunst nicht mehr unter der Flagge der ungermanischsten aller Meister (Liszt und Berlioz) segelt, wo man sich vertieft und nicht alles ins Breite zieht. Dann wird Griegs Kunst heller leuchten denn je, und niemand wird mehr verächtlich von „Kleinkunst" und „Unterhaltungsmusik" sprechen. Die Kunst mißt sich eben nicht nach Metermaß, und eine schlechte Symphonie oder symphonische Dichtung ist um so unerträglicher, je länger sie dauert und je größer der Lärm und der Reklamerummel sind. — — — Grieg gehörte zu den wenigen echten Auserwählten, wo man unwillkürlich vergißt an Kontrapunkt und Formenlehre zu denken, um sich widerstandslos dem Zauber einer hohen wundervollen Persönlichkeit hinzugeben. Er war in bester Beziehung ein echt arischer Künstler, mit den großen deutschen Meistern innig verbunden, der reich begabte Sänger eines schlichten Volkes in eine Zeit hinein, wo die Dekadenz, die krankhafte Raffiniertheit leider mehr und mehr zunimmt. Er war der letzte große Romantiker einer genialen Kunstperiode, in der Technik ein Meister, der aber nur ein Ziel hatte, seinem überreichen Innern Ausdruck zu geben. Er war wie ein frischer Bergstrom aus Norwegens Gebirgswelt.

Seine Kunst ist durchaus echt und gesund, seine Persönlichkeit steht plastisch da in einfacher Größe, er hat nicht nur an einzelne hochentwickelte Kulturmenschen gesprochen, sondern zu allen fühlenden Herzen. Darum bedeutet sein Tod für Norwegen eine Volkstrauer, und in der ganzen Welt gibt es kaum ein musikliebendes Heim, das nicht einen Kranz an seiner Bahre niederlegt.

* * *

Aus Griegs Leben.

Unerwartet kam die traurige Nachricht, daß Edvard Grieg am 4. September in seiner Vaterstadt Bergen auf der Durchreise nach Christiania gestorben ist. Aus dem kleinen Bergen sind eine Anzahl hervorragender Männer hervorgegangen, neben Grieg der berühmteste Musiker Norwegens, Ole Bull. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, daß das nur etwas mehr als zwei Millionen Einwohner zählende Land noch zwei Dichter erzeugte, Ibsen und Björnson, deren Ruhm auf allen Teilen der Welt fest begründet ist. Grieg selbst war väterlicherseits von schottischer Abstammung. Einer seiner Vorfahren, der Kaufmann Alexander Greig, wie der Name ursprünglich geschrieben wurde, war im Jahre 1745 aus Aberdeen nach Norwegen eingewandert. Der Urenkel dieses Greig war Edvard Grieg, dessen Vater Alexander Grieg zwar ein großer Musikfreund, aber selbst kaum ausübend war, während seine Mutter, eine geborene Gesine Judith Hagerup, sich bei Albert Methfessel in Hamburg zu einer glänzenden Pianistin ausgebildet hatte. Edvard Grieg konnte sich noch ihrer vorzüglichen Wiedergabe von Beethovens Chorphantasie wie einiger Werke von Weber entsinnen. Von ihr wird er sein Talent für Musik geerbt haben. Auch sein Bruder John Grieg war musikalisch beanlagt. Neben seinem Berufe als Kaufmann in Bergen widmete er sich mit Vorliebe dem Cellospiel. Edvard komponierte für ihn die wundervolle Sonate op. 36. — Ueber seine Jugend- und Studienjahre auf dem Leipziger Konservatorium, das er auf den Rat seines älteren, vielgereisten Landsmannes Ole Bull bezog, hat Grieg selbst in einem „Mein erster Erfolg" betitelten, in der „Neuen Musik-Zeitung" (XXVI. Jahrgang 1905, Nr. 1) veröffentlichten reizenden Aufsatze ausführlich berichtet. Seine Lehrer in Leipzig waren Louis Plaidy, Moscheles, Hauptmann, Richter und Reinecke, die aber sämtlich nicht seinen Beifall fanden. Später hielt er sich längere Zeit in Kopenhagen auf, wo er mit Gade freundschaftlich verkehrte, ohne jedoch eigentlichen Unterricht von ihm zu erhalten. Grieg zeigte ihm aber alle seine Arbeiten. Als Gade die Partitur der Ouvertüre „Im Herbst" durchgesehen hatte, rief er aus: „Nein, Grieg, das ist nichts! Gehen Sie nach Hause und schreiben Sie etwas Besseres!"



Edvard Hagerup Grieg.
(Aus dem musikhist. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.)

Nichtsdestoweniger hatte Grieg stets größte Hochachtung für Gade übrig und, wie er in einem Briefe an den amerikanischen Musikschriftsteller und Kritiker Henry T. Finck bemerkte, verehrte ihn immer aufrichtig als Menschen und Komponisten. Damit sollte die leider in manchen Schriften über

Leipzig, 28. Septbr. 83.

Verehrter Herr Concertmeister!

Würde ich bei einem event. Auftreten im Museumsconcert zu Frankfurt, worüber ich heute an Herrn Dr. jr. Hartmann geschrieben, auch auf die Ehre rechnen können, für eine Kammermusik engagirt zu werden, um mit Ihnen eine meiner Geigensonaten zu spielen? Es sollte mich sehr freuen, wenn Sie sich dafür interessiren würden, bei dem Vorstand der Concerte das Nöthige zu vermitteln.

Verzeihen Sie mein schlechtes Deutsch! meine Deutschen Gesinnungen sind aber besser wie meine Deutsche Sprache.

Einer wo möglich umgehenden Antwort entgegensehend zeichnet mit ausgezeichneter Hochachtung

Edvard Grieg.

Norwegischer Tonkünstler

Adr. C. F. Peters
Musikverlag
Thalstrasse 29 B.
Leipzig.

Faksimile eines Briefes von Grieg aus dem Jahre 1883.
(Aus dem musikhist. Museum des Herrn Fr. Nicolas Manskopf in Frankfurt a. M.)

Grieg enthaltene, ihm zugeschriebene Aeußerung über den „durch Gade und Mendelssohn verweichlichten Skandinavismus" endgültig verschwinden. Grieg bedauerte es ehrlich, eine solche Aeußerung, wenn überhaupt, jemals getan zu haben.

Sein überaus sympathisches Wesen verschaffte ihm ebensoviel Freunde wie seine Kunst. Liszt war ihm von Anfang an gewogen. Nachdem er einige seiner Werke kennen gelernt, lud er ihn zu einem Besuche ein und überhäufte ihn mit Komplimenten. Tschaikowsky war von ihm bezaubert, bevor er wußte, wen er vor sich habe. An Ehrenbezeugungen aller Art hat es Grieg überhaupt nicht gefehlt. Jedoch machte er sich nichts aus Orden und Medaillen. Worauf er aber äußerst stolz war, und mit Recht, war seine Erwählung zum Ehrenmitgliede verschiedener berühmter wissenschaftlicher Institute und seine Ernennung zum Doktor der Musik seitens der Universität Cambridge, die gleichzeitig mit den Ernennungen von Tschaikowsky, Saint-Saëns, Max Bruch und Arrigo Boito 1893 erfolgte. Leider konnte er aus Gesundheitsrücksichten nicht gleich den anderen berühmten Komponisten persönlich sein Diplom in Empfang nehmen. Sein ganzes Leben hatte er körperlich zu leiden. Er atmete seit seiner Jugendzeit nur mit einer Lunge! Aber das hinderte ihn nicht, an gutem „Essen" Geschmack zu finden. Der bekannte amerikanische Komponist Frank van der Stucken, der als junger Mann mit ihm intim befreundet war, nennt Grieg einen „Gourmet", zuweilen sei er sogar ein „Gourmand" gewesen. So erzählt er u. a., daß Grieg einmal, als sie gemeinsam das Schaufenster eines Delikatessenladens betrachteten, voller Entzücken ausgerufen habe: „Welche ideale Symphonie! Wie vollkommen in allen Einzelheiten, in Form, Inhalt und Instrumentation!" Noch über einige andere interessante Vorfälle, die für Griegs Wesen charakteristisch sind, berichtet van der Stucken. So begab er sich eines Tages mit einem Freunde namens Frants Beyer in einem kleinen Boot auf den Fischfang. Plötzlich fiel Grieg ein hübsches musikalisches Thema ein, das er sofort auf einem Blättchen Papier notierte. Dieses legte er auf die Bank neben sich, von wo es, ohne daß er es merkte, ein Windstoß ins Wasser wehte. Sein Freund fischte es heraus, las es und steckte es ein. Nach einer kleinen Weile pfiff er die Melodie vor sich hin. Grieg wurde blaß und sagte: „Was ist das?" Beyer erwiderte leichthin: „O, nur eine Idee, die mir gerade durch den Kopf geht." „Zum Teufel," rief Grieg, „ich hatte eben genau dieselbe Idee!"

Wie wenig er sich aus sichtbaren Auszeichnungen machte, beweist folgendes Geschehnis. Vor langen Jahren war er einst zu Gast bei einem regierenden Herzog eines der kleineren deutschen Staaten. Im Laufe der Unterhaltung überreichte ihm der Herzog einen Orden. Grieg sagte einfach „Danke" und steckte ihn in eine Tasche. Die anwesende Gemahlin des Herzogs rettete die etwas peinliche Situation mit feinem Takt, indem sie sagte: „Mein lieber Herr Grieg, lassen Sie mich Ihnen zeigen, wie man solch eine Dekoration tragen muß" — und befestigte den Orden selbst auf seiner Brust. — Erinnert sei bei dieser Gelegenheit auch an Griegs Weigerung, nach dem zu Rennes gefällten Urteilsspruch in der Affäre Dreifus in Frankreich zu konzertieren, wozu er von Ed. Colonne eingeladen worden war. Erst nach langen Ueberredungen ließ er sich dazu bewegen und feierte trotz der Bemühungen einer gewissen Partei, ihn als Feind Frankreichs daselbst unmöglich zu machen, kolossale Triumphe. Diese wiederholten sich vor einigen Monaten in Deutschland. Besonders in München und Berlin wurde Grieg geradezu enthusiastisch gefeiert. Wer ahnte dabei, daß der Meister so bald von uns scheiden würde? Seine Gesundheit, die nie robust war, zwang ihn, seinen Lieblingswohnplatz, die schöne Villa Trollhaugen bei Hop, nicht sehr weit von Bergen, zu verlassen. Auf der Reise nach Christiania ereilte ihn der Tod.

Verheiratet war Grieg seit 1867 mit seiner Cousine Nina Hagerup, der vorzüglichsten Interpretin seiner Lieder. Für sie hatte er 1884 das herrliche „Ich liebe dich" komponiert. Der Ehe entsproß nur eine Tochter, die jedoch leider sehr jung starb und deren er sich stets liebevollst erinnerte.

Arthur Laser.

Ein Kapitel über die Geige.

Von Eugen Honold (Stuttgart).

In der nachfolgenden Skizze gedenke ich, einige zeitgemäße Fragen aus dem interessanten Gebiet der Geige herauszugreifen und beginne zur Einleitung und Vorbereitung des Folgenden mit einer in allgemeinen Zügen gehaltenen Uebersicht über den heutigen Stand des Geigenmarktes und Geigenbaues. Dann soll die Entstehung einer künstlerischen Anforderungen entsprechenden neuen Geige vom rohen Holze bis zum fertigen Instrumente an der Hand von Photographien gezeigt werden. Den Beschluß wird ein biographischer und kritischer Artikel über einen modernen deutschen Geigenmacher bilden (dem weitere folgen zu lassen wir uns vorbehalten. Red.).

Allgemeine Ueberſicht über den heutigen Stand des Geigenmarktes und Geigenbaues.

Die Geiger heutiger Tage sind in einer gewissen üblen Lage. Die wirklich hervorragenden alten Meisterinstrumente sind so enorm im Preise gestiegen, daß ein gewöhnlicher Sterblicher sich ein solches Instrument nicht zu leisten vermag. Wird doch für eine echte guterhaltene Stradivarius zurzeit 30 000 bis 50 000 Mk., für einzelne besonders berühmte Exemplare sogar noch mehr bezahlt. Aber auch für den mit den Gütern dieser Erde Gesegneten ist es nicht leicht, eines dieser Kleinodien sich zu verschaffen, da sich fast alle in festen Händen befinden, teils in Künstlerhand, teils im Besitz von reichen Sammlern, letztere meist in England. Wenn je einmal ein solches Instrument frei wird, so passen schon zahlreiche Künstler, Sammler und Händler darauf und der Preis wird bei diesem Wettbewerb nur noch mehr in die Höhe getrieben. Da aber dem Gesetz der Vergänglichkeit alles Irdischen auch die Geige unterworfen ist, so sind im Laufe der Zeit schon eine große Anzahl der alten Meisterwerke zugrunde gegangen und es werden in absehbarer Zeit noch manche dem Untergang verfallen, namentlich diejenigen, die durch die Hand ungeschickter und nicht sachverständiger Reparateure gegangen sind und seither den Todeskeim in sich tragen. Aber nicht nur diese erste Klasse von Geigen, die Instrumente eines Stradivarius, Josef Guarnerius, Maggini, sondern auch die zweite Klasse, die Amatis, Bergonzis, Montagnanas, Ruggeris, Guadagninis usw. stehen heute sehr hoch im Preise und steigen (mit Ausnahme der Amatis) täglich. Man zahlt heute für eine schöne Bergonzi z. B. einen Preis, wofür man vor 10 oder 15 Jahren noch eine prächtige Stradivarius bekommen hätte. Unsere Konzertgeiger sind nun auf die erste Klasse und die Elite-Instrumente der zweiten angewiesen, weil sie allein den Anforderungen gewachsen sind, die nicht nur die modernen Konzertsäle, sondern teilweise auch die neuzeitlichen Kompositionen mit ihrer viel stärkeren Orchesterbesetzung — man denke nur an die Violinkonzerte von Brahms und Jaques-Dalcroze etwa, — an Tongröße und Tragkraft stellen. So begegnet man z. B. den Geigen der verschiedenen Amati, die früher aufs höchste geschätzt und von denen namentlich die Nicolaus Amati von Künstlern sehr begehrt und viel gespielt wurden, heute nicht mehr im Konzertsaal, weil ihrem Ton bei aller Süßigkeit und Rundung doch die für den heutigen Konzertgebrauch erforderliche Intensität fehlt. Auf Naheliegendes abschweifend, möchte ich hier bemerken, daß die Anpassung der Tongröße an heutige Verhältnisse das Verdienst des modernen Geigenbauers ist. Wenn man ein feines, selbst erstklassiges altes Instrument im Urzustand in die Hand bekommt, so hat es nicht den großen Tragton, den man heute bei Stradivarius oder Guarnerius z. B. gewohnt ist. Erst durch die Einsetzung eines stärkeren Baßbalkens, eventuelle Erhöhung der Zargen, Schaffung einer anderen Mensur usw., wird das Instrument vom modernen Geigenmacher den Anforderungen unserer Zeit angepaßt.

Aber auch die Geigen der zweiten Klasse sind, jedenfalls die besseren darunter, fast ausnahmslos in fester Hand. Dem Spieler, der ein gutes altes italienisches Instrument will, aber nicht gleich Zehntausende dafür auszugeben gewillt oder in der Lage ist, bleibt die dritte Klasse übrig und auf sie richtet sich heute besonders das Augenmerk. Auch die hieher zu zählenden Geigen — ich nenne, um einige bekannte Namen herauszugreifen, Balestrieri, Gagliano (namentlich Alessandro und Nicolaus), Storioni, Tononi, Testore — stehen zurzeit unverhältnismäßig hoch, von 2000 Mk. beginnend und steigend bis zu 10 000 Mk., ja noch höher, je nach Namen, Qualität und Erhaltung. Die besseren unter diesen Instrumenten können für Konzerte in kleineren Sälen benützt werden. Meist wird ihnen übrigens ein wirklich gutes neueres Instrument vorzuziehen sein, bloß ist solches leider eine Seltenheit. Am meisten in Betracht kommen hier die Geigen von Nicolaus Lupot, die sich durch schönes Holz, sorgfältige Arbeit und großen glänzenden Ton auszeichnen, wenn ihnen auch meist der Charme der feinen italienischen Geigen abgeht. Ein feines Exemplar dieses Meisters kostet aber auch schon mindestens 6000 Mk. In Frankreich werden gegenwärtig feine Instrumente von Lupot mit 10 000 bis 15 000 Franken bewertet.

Wenn ich im Voraufgegangenen der Uebersicht und Zusammenfassung halber von Klassen sprach, so darf man das, was für den Kenner selbstverständlich ist, nicht streng schematisch nach den betreffenden Namen verstehen. Ein besonders schönes Exemplar, das dem Namen seines Verfertigers nach z. B. in die zweite Klasse gehören würde, kann einem der ersten Klasse durchaus ebenbürtig sein. Auch finden sich oft aus der Hand desselben Meisters hervorgegangene Instrumente, die sehr bedeutende Unterschiede in Arbeit und Tonqualität erkennen lassen; so z. B. bei Josef Guarnerius del Gesù und den Gaglianos.

Auch bezüglich der Preise kann natürlich keine genaue Normierung gegeben werden, sondern nur die ungefähre Umrißlinie, da sie je nach dem einzelnen Instrument und der Bezugsquelle schwanken.*

In den letzten Jahren tauchen nun allmählich Namen von italienischen Geigenmachern auf, die früher kein Mensch beachtete und kaum jemand kannte. Auch diese Instrumente, vierten 2c. Ranges, werden heute mit schwerem Gelde (bis zu 2000, ja 3000 Mk.) bezahlt. Wer kümmerte sich früher um die Geigen von Gabrielli, Carcassi usw.? Und von den späteren Mitgliedern der zahlreichen Geigenmacher-Familie Gagliano z. B. sind zurzeit eine Menge Instrumente im Handelsverkehr, die geradezu minderwertig sind. Trotzdem aber viele der zu dieser Klasse gehörigen Instrumente ziemlich schlechtes Material, mangelhafte, oft direkt schlampige Arbeit aufweisen und meist sehr ungleichmäßig im Ton sind, werden sie doch begierig gekauft und unverhältnismäßig teuer bezahlt.

Man ist überhaupt leicht geneigt, heute jede Schachtel, die einiges Alter und italienischen Ursprung hat, als ein Meisterwerk zu preisen; sogar ihre Fehler werden noch als Vorzüge ausgelegt. Wer es mit seinem Geldbeutel irgendwie in Einklang bringen kann, kauft eben ein altes italienisches Instrument. Was verschlägt es, daß man von Geigen und Geigenbeurteilung keine Ahnung hat? Da verläßt man sich eben auf den Lehrer oder auf einen Musiker, der als Sachverständiger zugezogen wird; oder man kauft von Musikern direkt, die sich mit Zwischenhandel abgeben. Leider aber verstehen heutzutage die meisten Geiger selbst nichts oder nur sehr wenig von ihrem Instrument, manche dagegen vorzüglich, eine fette Provision auf Kosten des

* Man kauft in Deutschland im allgemeinen billiger, als in Frankreich oder England. London und Paris, die Hauptmärkte feiner alter Geigen, normieren die Preise oft bis zu 50 Prozent höher, als die deutschen Händler. Italien selbst ist so abgegrast, daß dort kaum mehr etwas zu haben ist. Auf die wenigen Instrumente, die sich dort noch in Privathand befinden, wird von Sammlern und Händlern geradezu Jagd gemacht. Daß sie sowohl dadurch, als auch, weil die Besitzer genau wissen, was sie haben, nicht billiger werden, liegt auf der Hand. Anm. des Verf.

Käufers einzustecken. Wer die einschlägigen Verhältnisse kennt, wird mir bedauernd zustimmen.* Wie oft habe ich es schon mitansehen müssen, daß selbst Musiker, die Geigen zur Probe vorzuspielen hatten, die ihnen vorgelegten Instrumente keines Blickes würdigten, weil sie nach dem Aussehen, dem Material und der Arbeit ein Instrument eben nicht beurteilen können, sondern sofort zu spielen begannen und nur nach dem Ton, den sie in diesem Augenblick auf der Geige hervorbrachten, ihr Urteil richteten, ohne zu bedenken, daß ein Instrument zurzeit zwar gut klingen, aber doch dem baldigen Ruin entgegengehen kann, weil es z. B. schlecht erhalten, vielfach gefüttert, zu dünn im Holz ꝛc. ist. Und wieviel Geiger können auch nur die Tonqualität eines Instruments richtig beurteilen?

Es muß deshalb als ein entschiedener Fehler bezeichnet werden, daß an den Konservatorien, Violinlehranstalten und von den Privatgeigenlehrern dem eigentlichen Violinunterricht nicht eine sachverständige Belehrung über den Bau der Geige, das zu verwendende Material und die der Tonbildung der Geige zugrunde liegenden akustischen Gesetze vorausgeht. Da müßte zuerst Wandel geschaffen werden. Man sollte meinen, daß die genaue Kenntnis des Baues und das Verständnis für das Instrument an sich bei einem so individuellen Tonwerkzeug wie der Geige für jeden Spieler wichtig genug wären; das gehört gewissermaßen auch, ja erst recht, zur Technik und diese technologische Seite sollte nicht außer acht gelassen werden. Dann käme es nicht vor, daß nicht nur Dilettanten, sondern sehr häufig auch Berufsgeiger auf die handgreiflichste Manier sich augenscheinlichen Schund aufschwätzen lassen. Auf diese Art wird auch bei dem weniger gewissenhaften und minder ehrlichen Geigenmacher die Scharlatanerie großgezogen, er hüllt sich in Geheimnisse und macht bei den simpelsten Dingen dem Unverständigen vor, daß er schwierige und geheimnisvolle Probleme gelöst habe. Aber die Welt will betrogen sein. Dem ehrlichen Künstler, der diese geheimnisvollen Mätzchen verschmäht, schenkt man keinen Glauben; wer dagegen den erforderlichen Hokuspokus dazu machen kann, dem laufen, selbst wenn es auch nur ein Stümper ist, die Gläubigen, die nie alle werden, scharenweise zu. Wer sich über den mit alten Geigen getriebenen Schwindel des näheren informieren will, der lese das ausgezeichnete Buch des Bremer Geigenmachers Hermann August Drögemeyer: Die Geige. Bremen 1892.

Weiter gibt ausgiebige Gelegenheit zu manchmal schauerlichen Reinfällen dem Publikum und auch ab und zu den Berufsmusikern selbst der sogen. Gelegenheitskauf. Viele versteifen sich darauf, unter der Hand zu kaufen, weil sie meinen, dabei besonders billig wegzukommen. Die unwahrscheinlichsten Fabeln, die ein Blick auf das betreffende Instrument widerlegt, werden mit rührender Bereitwilligkeit, ja mit Ehrfurcht entgegengenommen. Kommt dann der auf den Leim Gegangene zu einem Kenner, sei's Geigenmacher, Händler oder Privatmann, und erfährt die traurige Wahrheit, so ist der Dank für die Auskunft in der Regel der, daß ihm Böswilligkeit und Neid in die Schuhe geschoben wird. Wer glaubt, heutzutage seien unter Gerümpel, beim Trödler ꝛc. noch alte Meistergeigen aufzustöbern, der ist stark auf dem Holzweg. Bei diesem Zwischenhandel ist der Käufer regelmäßig der Düpierte. Daß hierin Wandel geschaffen werden muß, ist nicht nur die Ansicht des Fachmanns, sondern auch eines jeden, der es mit der Geigenmacherei gut meint und die Reellität des Handels im Interesse des kaufenden Publikums gewahrt wissen möchte.

Wenn man nach den Ursachen des nach der Mitte des 18. Jahrhunderts beginnenden Verfalls der italienischen Geigenbaukunst und der Geigenmacherei überhaupt fragt, so ist in erster Linie in Betracht zu ziehen, daß, als die Geige nicht mehr den Künstlern allein vorbehalten war, sondern die breiteren Massen nach dem beliebt gewordenen Instrumente griffen, die Produktion sich naturgemäß, dem Bedürfnis nachgebend, enorm steigerte. Infolge der Konkurrenz und des Unterbietens der Preise wurde schlechtes Material genommen und bei der großen Nachfrage wurde die Arbeit stets weniger sorgfältig und dauerhaft. Auf diesem Wege ging auch die Kenntnis der Zubereitung des altitalienischen Geigenlackes verloren. An Stelle der Künstlerarbeit trat die Handwerks- und bald die Fabrikarbeit. Manche derjenigen, die sich noch ernsthaft mit dem künstlerischen Bau der Geige befaßten, kamen, statt sich an die bewährten Vorbilder zu halten, auf Abwege, indem sie anfingen, auf eigene Faust zu experimentieren, ohne die bewährten Errungenschaften der italienischen Blüteperiode festzuhalten, ein Verfahren, bei dem nicht nur nichts herauskam, sondern durch das der Verfall noch befördert wurde. Nur vereinzelt tauchen noch wirkliche Künstler auf, wie der schon genannte Lupot oder auch Vuillaume in Paris. Schon Vuillaume machte seine schlimmen Erfahrungen mit der Anfertigung neuer künstlerischer Instrumente. Denn damals war die Zeit der Invasion der feinen italienischen Geigen durch den italienischen Händler und ehemaligen Zimmermann Tarisio, und man begegnete, da alles nach diesen Instrumenten strebte, den neuen Geigen Vuillaumes mit starkem Mißtrauen. Vuillaume brachte das Publikum erst dann auf seine Seite, als er seine, allerdings meisterliche Imitation alter Geigen begann, die er zwar selbst in ehrlicher Weise betrieb, die aber späterhin Anlaß zu großem Mißbrauch gegeben hat. Nach Vuillaumes Tod trat kein Geigenmacher von wirklicher Bedeutung mehr auf, bis in der Zeit der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts wieder ein Zug nach vorwärts sich bemerkbar machte.

Sehr geschadet hat dem künstlerischen Geigenbau auch, daß die Geigenkünstler seit der Eroberung des Konzertsaals durch die alten italienischen Meisterinstrumente nur noch Sinn für alte Geigen hatten und sich für die künstlerische Anfertigung neuer Instrumente nicht interessierten, sie daher auch nicht unterstützten. Das ist leider auch heute, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, noch der Fall.

So lag also die Geigenmacherkunst sehr im argen, bis es sich, wie gesagt, in den 80er Jahren wieder regte. Und zwar ging der Aufschwung von Deutschland aus. Einzelne deutsche Geigenmacher wandten sich im Gegensatz zu einer großen Zahl ihrer sogen. Kollegen, die in Wahrheit eigentlich nur Geigenhändler sind, wieder mit mehr Sorgfalt der Anfertigung neuer Instrumente zu. Riechers in Berlin, Hammig in Leipzig und Fiorini in München mögen als die bedeutendsten Vertreter dieser Richtung hier genannt sein. Den größten Schritt vorwärts aber bedeutete die Gründung der deutschen Geigenmacherschule in Schwerin durch Schünemann. Otto Schünemann, der zuerst Violinspieler gewesen war, sich dann aber, dem Drang seines Herzens folgend, dem Geigenbau zugewandt und bald wirkliche Kunstfertigkeit in diesem Fach erlangt hatte, begründete im Jahr 1887, unterstützt von dem hochherzigen Großherzog Friedrich Franz III, in Schwerin die deutsche Geigenmacherschule mit dem Ziel, nach dem Vorbild der klassischen italienischen Geigenmacherschulen durch Unterweisung von Schülern, Festhaltung und Verbreitung der erworbenen Kenntnisse, fußend auf den Errungenschaften der italienischen Klassiker, die Geigenmacherkunst in Deutschland hochzubringen und eine neue Blüteperiode der Geigenmacherei überhaupt heraufzuführen. Er ging dabei von dem richtigen Gesichtspunkt aus, daß durch autodidaktisches Arbeiten, Geheimnistuerei und ängstliches Hüten der vom einzelnen gefundenen Vorteile nichts Großes erreicht und die Kunst nicht gefördert werde, sondern nur durch Schaffung einer Tradition, wodurch jedem die Errungenschaften des andern zugute kommen und er darauf weiterbauen kann. (Auf diesem Wege hat sich ja auch die italienische Geigenmacherei zur Blüte entwickelt.) So schön nun aber die Bestrebungen Schünemanns auch waren, so kam die Sache doch in keinen richtigen Flor. Trotzdem unter des Begründers Leitung auf das sorgfältigste gearbeitet wurde, war die Zahl der Schüler sehr beschränkt und ging über ein Dutzend wohl nicht hinaus, worunter nur wenige wirklich begabte und ernststrebende Leute waren. Schünemanns Ideen

* Es gibt natürlich auch anständige Musiker, die mit derartigen Machenschaften nichts zu tun haben. Von diesen spreche ich hier jedoch nicht, auch nicht davon, daß dem als Sachverständiger Funktionierenden eine entsprechende Vergütung gebührt.

und Hoffnungen erfüllten sich nicht. Er hatte nicht den gehofften Absatz, stieß auf Widerstand, Vorurteile und Uebelwollen. Es fehlte ihm wohl auch etwas an der organisatorischen Begabung, das Unternehmen auszubauen und zu fördern; in Schwerin selber erstarb bald das Interesse, als sich die Träume von einem zweiten Cremona und von einem großen Aufschwung der Industrie nicht gleich erfüllten. So löste sich nach dem Tode des Großherzogs Friedrich Franz und nach etwa 10jährigem Bestehen die deutsche Geigenmacherschule auf, und Schünemann, der heute noch am Leben ist, arbeitete wieder für sich allein. Aber die Bestrebungen dieses wackeren Mannes sind sicherlich nicht umsonst gewesen und die Früchte seiner Tätigkeit zeigen sich bereits und werden sich mit dem Heranwachsen seiner Schüler immer mehr zeigen. Wir kommen darauf noch zu sprechen.

Wie schon bemerkt, steht die Geigenbaukunst in Deutschland gegenwärtig hinter dem Ausland nicht nur nicht zurück, sondern übertrifft in einigen Vertretern die ausländische Produktion. Wir können den Bedarf an guten neuen Instrumenten heute vollauf im Inland decken. Es gibt jetzt eine Anzahl namhafter deutscher Geigenmacher, die sich mit der Anfertigung sogen. Meistergeigen befassen und sehr schöne Resultate aufweisen können. Ein derartiges Instrument, dessen Preis zwischen 400—600 Mk. schwankt, ist den italienischen Geigen unter 3000 Mk. entschieden vorzuziehen. Der Käufer erhält ein entwicklungsfähiges, gesundes Instrument, das sich bei kunstgerechtem Einspielen stetig verbessert und an Tongröße und Klangqualität, meist auch an Gleichmäßigkeit, ferner an Sauberkeit der Arbeit und Güte des Materials die alten italienischen Geigen dritten Ranges usw. übertrifft. Man darf nur nichts Unmögliches verlangen. Es ist klar, daß eine ganz neue Geige nicht von Anfang an die Weichheit und Durchbildung eines guten alten Instruments haben kann. Aber nach einigen Jahren fleißigen und sachgemäßen Spielens und guter Behandlung wird ein gutes neues Instrument den meisten alten die Stange halten können.

Ein gut gebautes Instrument aus feinem Material muß auch gut werden. Man lasse sich nicht durch die Schlagwörter vom Geheimnis der alten italienischen Meister, vom verloren gegangenen alt-italienischen Geigenlack usw drausbringen. Das Geheimnis der alten Italiener bestand darin, daß sie schönes, gesundes Holz verwendeten, feine Arbeit lieferten, sich im Bau an das hielten, was sie als bewährt erfunden hatten, und einen guten Lack verwendeten. Warum sollte das ein Künstler heutiger Tage nicht auch fertig bringen? Daß die altitalienischen feinen Geigen heute so schön klingen, kommt davon her, daß das Holz sehr alt geworden ist und hauptsächlich davon, daß diese Instrumente jahrhundertelang und meist von Künstlerhand gespielt worden sind. Man glaube ja nicht, daß eine Stradivarius als neues Instrument schon ebenso schön geklungen habe, wie heutzutage. Ja, selbst heute würde eine ungespielte Stradivarius weit hinter einer gespielten zurückstehen trotz gleich hohen Alters. Das hat sich an der noch wenig gespielten sogen. Messias-Stradivarius gezeigt. Der große deutsche Geiger Ludwig Spohr, der auch ein trefflicher Geigenkenner war, hatte im Jahr 1811 Gelegenheit, zwei noch ungespielte Geigen von Stradivarius aus dessen Blüteperiode zu spielen. Er charakterisierte sie dahin, daß der Ton zwar voll und stark, aber doch noch neu und hölzern sei, und daß sie erst längere Zeit gespielt werden müßten, um wirklich vorzüglich zu sein. Und dabei waren diese Instrumente schon ca. 100 Jahre alt.

Man verzage auch nicht, wenn ein neues Instrument in der ersten Zeit manchmal Perioden durchmacht, in denen es schlechter anspricht und etwas belegt klingt. Jede neue Geige muß während der Einspielperiode die sogen. Mauserung durchmachen, die die allmähliche Anpassung des Holzes an den Druck des Steges, den Zug der Saiten, das langsame Verflüchtigen der ätherischen Oele des Oellackes und ähnliches zur Ursache hat.

Anderseits hüte man sich auf dem Gebiet der neuen Geigen aber vor Sensationsprodukten; die fast alljährlich unter fabelhaften Anpreisungen und Verheißungen auf den Markt geworfen werden. Da hat zum Beispiel einer den verlorengegangenen alten Lack der Stradivari- oder Ruggeri-Geigen wieder entdeckt, und nun sollen die mit diesem Lack versehenen Instrumente in kürzester Zeit mit den feinsten italienischen Instrumenten rivalisieren können. Oder es hat ein anderer ein besonderes unfehlbares Verfahren erfunden, wie und wann der Lack aufgetragen werden muß. Gewöhnlich ist es aber mit diesem Lack gar nicht weit her. Es wäre auch ein großer Irrtum, zu glauben, daß irgend ein Lack, und wäre es auch der beste, an sich einer beliebigen Geige einen schönen Ton verleihen könnte. Oder es gelangt ein Geigenmacher gewissermaßen über Nacht zu einem Augenblicksruf, deshalb, weil seine Geigen sofort großartig ansprechen und sehr weich klingen. Auch hier heißt es vorsichtig sein. Denn wenn man ein derartiges Instrument ab und zu in die Hand bekommt, so stellt sich in der Regel heraus, daß es außerordentlich dünn gearbeitet ist. Und dann darf man sicher sein, daß es mit der Schönheit des Tons, die in Wahrheit eine beautée du diable ist, in kurzer Zeit vorbei sein wird, da sie auf Kosten der Dauerhaftigkeit erzielt wird. Außerdem geht dem Ton, so schön er vielleicht im Zimmer klingen mag, im größeren Raum die durchdringende Tragkraft und Intensität ab.

Die Preise, die ein Künstler heutiger Tage für seine selbstgefertigten Instrumente, die sogen. „Meistergeigen" verlangt, schwanken wie oben erwähnt, in Deutschland zwischen 400 bis 600 Mk. Für besonders schöne Exemplare wird wohl auch noch ein höherer Preis verlangt. In Frankreich sind die Preise auch hier durchschnittlich höher. 800, 1000, 1200 Franken werden dort gefordert. Es gehört aber schon ein gewisser Größenwahn dazu, wenn es nicht vielmehr eine wohlberechnete Unverfrorenheit ist, 3000 oder gar 10 000 Franken für eine neue Geige zu verlangen, wie es z. B. ein Herr „Leman" in Petersburg macht. Man lasse sich auch nicht durch Mätzchen fangen von der Art, daß der Geigenmacher Holz aus alten Kästen vom Mittelalter her verwendet oder zu verwenden behauptet. Denn es kommt weniger darauf an, daß das verwendete Holz uralt, als vielmehr darauf, daß es wirkliches Klangholz ist, worauf bei alten Kästen gewiß keine Rücksicht genommen worden ist.

Diese Warnungstafel vor Reinfällen ließe sich noch durch Dutzende von Beispielen vermehren. Wir wollen es aber bei den angeführten bewenden lassen.

Unsere Kinder und Enkel werden besser daran sein, als wir. Sie werden die Früchte des heutigen Aufschwungs der Geigenbaukunst einernten, während wir heute nur pflanzen und hegen. Doch auch das hat seine Vorzüge und Freuden. Aber die Musiker und Liebhaber sollen auch für die gute Sache und die Zukunft eintreten dadurch, daß sie neue Instrumente kaufen und spielen. Der Lohn wird sicherlich nicht ausbleiben. Und der Geigenmacher wird dadurch ermutigt, weiter zu streben zur möglichsten Vollkommenheit. So dienen wir nicht nur uns und späteren Generationen, sondern der Kunst selbst.

Der $\overset{7}{\text{IV}}$.

Von **M. Koch**, Königlicher Musikdirektor in Stuttgart.

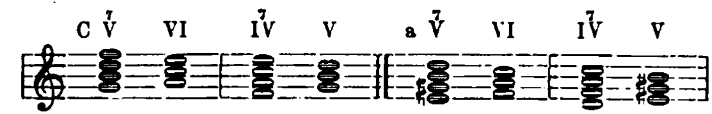
C $\overset{7}{\text{IV}}$ a $\overset{7}{\text{IV}}$

Dieser Akkord ist in Dur ein großer, in Moll ein weicher Vierklang. Läßt man bei ihm wie beim $\overset{7}{\text{V}}$ und $\overset{7}{\text{II}}$ durch den eine Quinte tiefer liegenden Dreiklang die regelmäßige Auflösung übernehmen, dann entsteht die Verbindung $\overset{7}{\text{IV}}$—VII. In Dur läßt sich auch bei Leittonverdopplung

im VII nichts gegen dieselbe einwenden, wenn sie sich z. B. als harmonische Sequenz direkt an die Formel $\overset{7}{V}$—I anschließt; in Moll dagegen wird der dissonante Charakter, den die Verdopplung des künstlich erhöhten Leittons erzeugt, häßlich und unerträglich.



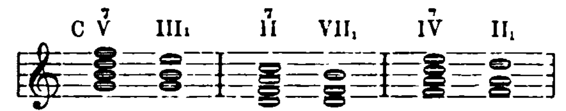
Wo keine Sequenz vorliegt und sich somit auch kein Zwang zu symmetrischen Anschlüssen geltend macht, umgeht man den unschönen VII und wählt dafür den V, zu dem ja der VII bekanntlich als unvollständiger Dominantseptimen-Akkord (o$\overset{7}{V}_1$) in sehr nahen Beziehungen steht. Also nicht weil der Stamm des $\overset{7}{IV}$ der Paralleldreiklang vom Stamm des $\overset{7}{II}$ ist, ist hier der $\overset{7}{IV}$ dem $\overset{7}{II}$ angereiht, sondern wegen seines Auflösungsverhältnisses zu den dominantischen Klängen. Die Folge $\overset{7}{IV}$—V entspricht denn auch der Folge $\overset{7}{V}$—VI, z. B.:



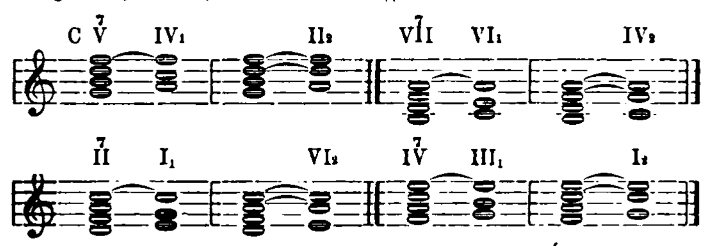
Vergleiche damit die allerdings seltenere Verbindung $\overset{7}{II}$—III in Dur.

Wieder eine andere Auflösungsart für den $\overset{7}{IV}$ läßt sich aus den Verbindungen $\overset{7}{V}$—III_1 und $\overset{7}{II}$—VII_1 herleiten, nämlich $\overset{7}{IV}$—II_1.

Beispiele hierfür in Dur:



Ebenso lassen sich die möglichen Trugfortschreitungen des $\overset{7}{IV}$ aus den hierher gehörenden harmonischen Kombinationen ableiten, die wir beim $\overset{7}{V}$, $\overset{7}{VII}$ und $\overset{7}{II}$ behandelten. Vergleiche die folgenden Beispiele miteinander, die schon durch die Gleichartigkeit ihres äußeren Bildes auffallen:



Der immerwiederkehrende Hinweis auf den Parallelismus, den die Behandlung der Vierklänge aufweist, will ein rascheres Einleben des Schülers in den tonalen Organismus bezwecken. Es muß zur Klarheit und Festigung seiner Kenntnisse über die Beziehungen der akkordischen Elemente untereinander, über die Bedingungen und über die äußeren und inneren Merkmale ihrer Verbindungen beitragen, wenn er sich bei den maßgebenden Eigentümlichkeiten der *dominantischen* Verbindungsverhältnisse stets zu orientieren vermag.

Die Umkehrungen des $\overset{7}{IV}$.

C dur: a moll:

Erste Umkehrung oder Quintsext-Akkord ($\overset{7}{IV}_1$):

Zweite Umkehrung oder Terzquart-Akkord ($\overset{7}{IV}_2$):

Dritte Umkehrung oder Sekund-Akkord ($\overset{7}{IV}_3$):

Der $\overset{7}{IV}$ und seine Umkehrungen in Dur.

Die Septime tritt stufenweise von oben nach Akkorden vom Stamm des IV oder II ein oder wird vorbereitet durch Akkorde vom Stamm des I, VI oder III. Quintenparallelen sind bei der Auflösung in den V oder $\overset{7}{V}$ durch entsprechende Maßnahmen in der Stimmführung zu vermeiden. Die große Septime des $\overset{7}{IV}$ steht wegen ihrer Schärfe häufiger auf Taktgliedern als auf Taktteilen. Die wichtigsten Freiheiten, die ihre Behandlung zuläßt, finden sich unter den nachstehenden Verbindungen. Einführung und Auflösung sind zugleich gezeigt. Die Quinte wird am besten beibehalten.



(Fortsetzung folgt.)



Otto Nicolais Beziehungen zu den Bühnensängerinnen seiner Zeit.

Mit ungedruckten Briefen und Tagebuchblättern.

Von Georg Richard Kruse.

(Schluß.)

Nachdem am 13. März 1841 auch Nicolais vierte italienische Oper „Il Proscritto“ in der Scala zu Mailand, abermals mit Erminia Frezzolini in der weiblichen Hauptrolle, ihre wenig erfolgreiche Uraufführung erlebt hatte, sehen wir den Meister im Mai wieder in Wien, wo er an der Hofoper seinen „Templario“ dreimal unter lebhaftestem Beifall dirigiert. Eugenia Taddolini sang hier die Rebecca, Luigia Abbadia die Rovena; bei der späteren Aufführung in deutscher Sprache (1845) sangen Madame v. Hasselt-Barth und Demoiselle Hein die Partien. Die Folge dieser glücklichen Einführung als Tondichter war, daß man ihn aufs neue als Kapellmeister an das Theater fesselte und Nicolai nunmehr in dauernder Stellung sich wieder der deutschen Musik zuwandte, in deren Geschichte er als genialer Dirigent der klassischen Meisterwerke und als Komponist einer unserer besten komischen Opern fortlebt.

Wilhelmine von Hasselt-Barth (geb. 15. Juli 1813 zu Amsterdam, erschien 29. Oktober 1831 in Triest zuerst auf der Bühne; 1839—1850 Mitglied der Wiener Hofoper, gestorben 1881 zu Mannheim) erwähnt Nicolai anläßlich der Erstaufführung seiner Oper „Die Heimkehr des Verbannten“ (der Umarbeitung des „Proscritto“) am 3. Februar 1844 in Wien.

Gelegentlich seiner Reise nach Königsberg zur 300jährigen Jubelfeier der Universität berührte er auch Dresden, wo ihn der Intendant Lüttichau aufforderte, die „Heimkehr“ einzusenden. „Jedoch wüßte ich nicht, wer sie da singen soll; sie haben die Schröder-Devrient, die keine Stimme mehr hat, und die Spatzer-Gentiluomo, die nicht für tragische Rollen ist.“ Das gleiche berichtet er von Leipzig und erwähnt „Caroline Mayer, die früher bei uns in Wien war und [die Partie] vortrefflich singen wird.“ In Berlin notiert er: „Frl. Marx dürfte wohl die Partie der Leonora gut singen.“ Bei einem Konzert, das er in Königsberg gab, unterstützte ihn die Sängerin Frl. Haller vom Stadttheater. Von offenbar sehr nahen Beziehungen zu Mathilde Graumann (bekannter unter dem Namen Marchesi, geb. 26. März 1826 zu Frankfurt a. M., 1852 mit dem Sänger de Castrone Marchesi verheiratet, als berühmte Gesanglehrerin in Paris lebend) findet sich merkwürdigerweise keine Andeutung in Nicolais Aufzeichnungen. Die Künstlerin aber erzählt in ihren Lebens-Erinnerungen, daß sie im Winter 1843/44 bei Nicolai Gesangunterricht nahm. „Er gestand offen und ehrlich, daß er sich besser auf das Einstudieren von Opern als auf Stimmbildung verstehe, was ich übrigens schon ohne sein Geständnis herausgefunden hatte. Ich war mit meinen Fortschritten nicht so ganz einverstanden, doch an einen Wechsel war nicht zu denken, da Nicolai zu jener Zeit als der beste Lehrer in Wien angesehen wurde.“ Im Frühjahr 1844 sang sie der Viardot vor, die sie an ihren Bruder Manuel Garcia wies, bei dem sie auch später in Paris ihre Ausbildung vollendete. „Da ungefähr um dieselbe Zeit Nicolai um meine Hand anhielt, dieser Verbindung jedoch große Schwierigkeiten im Wege standen und ich mich nicht entschließen konnte, meine künstlerischen Pläne aufzugeben, verließ ich Wien.“ Bis zum Januar 1844 hatte Nicolai in den Banden einer Baronin Julie geschmachtet. „Es waren 2½ Jahre wahnsinniger, unglücklicher, überseliger, abspannender, tödlicher Leidenschaft,“ schreibt er. Es wäre begreiflich, daß er nach solchen Stürmen Rettung im Hafen der Ehe suchte; bei der großen Offenherzigkeit, mit der Nicolai seine Herzensgeschichten bekennt, muß es doppelt befremden, daß er Mathilde Graumanns nicht erwähnt.

Pauline von Stradiot.

Ein neuer Name tritt nun öfter in Nicolais Tagebuch und Briefen auf, es ist der letzte, der tiefere Bedeutung für ihn gewinnen sollte. Nicolai schreibt im letzten, bisher unveröffentlichten Tagebuchhefte: „Seit April 1844 hatte ich den Gesangunterricht des Fräulein Pauline von Stradiot, welche eine außerordentlich schöne und starke Mezzo-Sopranstimme besitzt, übernommen. Diesen Unterricht hatte ich regelmäßig und mit vieler Bemühung bis Mai 1845 fortgesetzt. Ich stellte sie dann dem Merelli, der die italienische Operngesellschaft immer im Frühjahr herführt, vor, und sie wurde von ihm sofort engagiert und nach Italien mitgenommen, wohin sie im Juli abging. Dieses Mädchen ist die einzige wahrhaft dankbare Schülerin, die ich in meinem Leben gehabt habe. Ich kann die Rosetti, die Tuczek, die Goldberg, die Obermair (Rossi), welche alle mehr oder minder Karriere gemacht haben, zu meinen Schülerinnen zählen — indes sie haben sich niemals öffentlich als solche genannt. Pauline von Stradiot hat aber, außer ihrer schönen Stimme und ihrer schönen Figur keine Eigenschaften, um eine große Künstlerin werden zu können. Ihr Auffassungsvermögen ist zu langsam, und zwei große, über die andern hervorragende Vorderzähne hindern sie an einer vollkommenen Aussprache. Ihr Vater starb bald, nachdem er sie mir übergeben hatte; ich blieb jedoch mit ihrer Mutter und ihr in freundschaftlichen, sehr angenehmen Verhältnissen. Ja, diese engelguten, herzlichen Menschen sind in Wien unstreitig meine getreuesten, besten Freunde geblieben, und ich war ihnen stets von ganzem Herzen zugetan. Der Unterricht wurde mir sehr gut honoriert und beim Abschluß ihres Engagements mit Merelli mir noch ein sehr wertvolles Geschenk, bestehend in drei brillantenen Hemdknöpfen, gemacht, dessen sich ein Fürst nicht zu schämen gebraucht hätte. — In meinen Krankheiten waren Pauline von Stradiot und ihre Mutter meine treuesten Pflegerinnen.“

Nach Besprechung eigener Angelegenheiten fährt er fort:

„Fräulein Pauline von Stradiot war unterdessen nach dreivierteljährigem Aufenthalt in Italien mit Merelli zu der italienischen Saison dieses Frühjahrs nach Wien zurückgekommen. Sie hatte in Italien mehrere bedeutende Partien mit gutem Erfolg gesungen. Mein Verhältnis zu ihr wurde immer freundschaftlicher und inniger. Im August 1846 machte ich einen Ausflug wieder nach Raab, um an dem Einweihungstage der dortigen Kirche meine Messe aufzuführen Auf diesem Ausfluge nahm ich Frl. Pauline Stradiot zum Vortrage der Sopransoli und einen Sohn des Orchesterdirektors Hellmesberger, Joseph, mit, zum Vorgeiger und Violinsolisten. Ich hatte zu diesem Zweck ein neues Offertorium „Salve Regina“ für Pauline komponiert, welches sie sehr schön vortrug.“ (Schon im Mai ds. Js. erwähnt Nicolai in einem Briefe, daß das „Herbstlied“ von Tieck, das er in Musik gesetzt hatte, in mehreren Konzerten von Herrn Erl und auch von Frl. von Stradiot gesungen worden sei.) Im Tagebuche ist noch wiederholt erwähnt, daß Pauline von Stradiot während seines Krankenlagers ihm tröstende Gesellschafterin gewesen sei, und er fügt hinzu:

„Ich werde ihr das nie vergessen und sie hat die gerechtesten Ansprüche auf meine stete Dankbarkeit.“ Sie kam, wenn Nicolai abends durch seine Krankheit am Ausgehen verhindert war, gewöhnlich mit ihrer Mutter zu ihm, und alle drei spielten zusammen Tarok. „Im Mai 1847 erhielt Pauline von Stradiot, die als Sängerin bereits eine Stufe Ruhmes einnimmt, den Antrag, für 3 Monate bis Ende Juli sich auf das Gut eines ungarischen Edelmanns, Johann von Náko, zu begeben, der zu seinem Vergnügen ein eigenes Privattheater in Komlós bei Szegedin gebaut hat, wo er mit großen Kosten Opern aufzuführen pflegt, bei denen er selbst Tenor singt, während die übrigen Partien durch Künstler, die er zu diesem Zweck eigens engagiert, ausgeführt werden. Er ist verheiratet, hat ein Töchterchen und macht ein großes Haus. Ich riet Pauline, den Antrag anzunehmen, denn es sind doch 3 Monate kostenfreies, bequemes Leben, eigentlich die ganze Geschichte ein Spaß und obendrein ein Cadeau von etwa 70 Dukaten. Demgemäß reiste Pauline in Begleitung ihrer Schwester Louise in der ersten Hälfte Mais nach Ungarn ab.“

Unterm 16. Juli schreibt er in Baden bei Wien in sein Tagebuch: „Ich habe große Lust eine kleine Reise nach Komlós in Ungarn zu machen, wo auf dem Privattheater des Herrn von Náko Pauline von Stradiot singt.“ — Später heißt es: „In den letzten Tagen Septembers verließ ich Gräfenberg. Pauline von Stradiot hatte unterdessen in Wien ein Engagement für Dresden abgeschlossen, wo sie Ende September eintreffen mußte, und sie holte mich in Begleitung

ihrer Mutter von Gräfenberg ab. Wie hätte ich damals ahnen können, daß dieses seit Jahren mit so großer Anhänglichkeit an mich gefesselte Mädchen mich so bald gänzlich verlassen könnte!? Wir blieben in Breslau nur einen Tag. Dann trennten wir uns, indem Pauline mit ihrer Mutter nach Dresden und ich nach Berlin reiste."

In Berlin trat Nicolai wegen der ihm früher schon angebotenen Kapellmeisterstelle am Opernhaus und Dom aufs neue in Unterhandlung, und diesmal kam das Engagement auch zum Abschluß.

Gegen Schluß des Jahres, am 29. Dezember 1847, schrieb er an die Mutter Pauline von Stradiots den folgenden, hier zum erstenmal veröffentlichten Brief:

A Madame Pauline de Stradiot née Bevilacqua
Landstraße Rennweg Nr. 639
à Vienne.

Meine hochverehrte, gnädige Frau!

Das alte Jahr naht sich seinem Ende und ich will nicht in das neue treten, ohne Ihnen, Hochverehrte, meinen innigen, herzlichen Glückwunsch zu sagen. Der allgütige Gott kann und wird nicht unterlassen, einer so herrlichen, vortrefflichen Frau, einer so besorgten Mutter, einer so liebevollen Freundin seine reichen Spenden durch Zufriedenheit, Gesundheit und Freuden zu erteilen!

Wieviel Dank bin ich Ihnen nicht schuldig! — Vor einem Jahre, als ich so schwer krank war, waren nicht Sie es, und unsere geliebte Pauline, Ihre vortreffliche Tochter, die mit engelgleicher Güte und Langmut die Stunden des traurigen und mißmutigen Kranken zu erleichtern und zu verschönen suchten? Ohne Sie wäre mir jene Zeit doppelt schrecklich gewesen! Hier bin ich leider ohne solche Freunde, und ich glaube auch, schwerlich solche mehr erwerben und finden zu können. Leider!! bin ich noch immerfort kränkelnd und habe in den letzten Tagen einen, wenn auch nicht sehr starken, dennoch schmerzlichen Rückfall in meine Krankheit gehabt, beinahe mit all denselben Symptomen als vor einem Jahr. Doch hoffe ich mit Gottes Hilfe, daß es bald vorübergehen wird.

Sie und die Ihrigen, die ich Alle aufs herzlichste zu grüßen bitte, befinden sich doch recht wohl? Von Fräulein Pauline, mit der ich korrespondiere, weiß ich es. Wie sehr freut mich die gerechte Anerkennung, die man ihr in Dresden zuteil werden läßt; ich bin darüber doppelt glücklich, weil doch nun mein redliches Bemühen, sie künstlerisch auszubilden, nicht vergeblich gewesen ist und sie einen kleinen Teil der Früchte einzusammeln beginnt, deren Aussaat sie mit so vielem Fleiß und mit so manchem Opfer unternahm. Ihr guter Herr Vater würde ihre Erfolge gewiß mit großer Freude angesehen haben, so wie ich stolz darauf bin, sie meine liebste und beste Schülerin nennen zu können. Daß sie mir ein schönes, mit unendlicher Geduld und vielem Fleiß selbstgearbeitetes Geschenk hergesandt hat, wissen Sie wohl schon. Pauline ist die einzige Schülerin, überhaupt das einzige Mädchen, die mir auch bei später erlangten Erfolgen ihre Erkenntlichkeit und Zuneigung zu erkennen gegeben hat und sich in allen Lagen des Lebens immer gleich und immer liebenswürdig bewiesen hat; während alle andern, von denen so manche mir vieles verdanken, ihren Lehrer gänzlich vergaßen. Nie habe ich Pauline so lieb gehabt als jetzt, denn erst die Entfernung von Ihnen allen zugleich — (früher war ich doch mit Ihnen, oder in Ihrem Hause, wenn Pauline abwesend war) — läßt mich deutlich empfinden, welche Freunde ich verlassen habe und wie sehr Sie mir wert und teuer sind.

Mir ist es indes hierorts recht gut ergangen, wenigstens werde ich von vielen Seiten beneidet, wiewohl ich meinerseits das große Glück, das ich erlangt haben soll, nicht recht begreife, denn Berlin und seine Einwohner können mir nie einen Ersatz für Wien bieten. Der König hat mich durch persönliche Huld sehr ausgezeichnet; ich habe mehrmals bei ihm gespeist und lange Unterredungen mit ihm gehabt. Auch hat er mich mit der Stelle eines königlichen Kapellmeisters belehnt, bei der Oper und bei der Kirchenmusik, wofür ich ein jährliches Gehalt von 2000 Thalern beziehe; ich trete jedoch erst am 1. März in Gehalt und in Wirkung.

Nun erlaube ich mir von Ihrer Freundschaft einen kleinen Dienst zu erbitten. Ich habe nämlich 2 Windischgräzer-Lose und 4 Esterhazy, welche unterdessen in Wien gezogen worden sind. Haben Sie also die Güte mit dem inliegenden Zettel zu dem Wechselhause D. Zimmer auf dem Stephansplatz zu gehen und nachsehen zu lassen, ob diese Lose vielleicht einen Gewinn gemacht haben, worüber ich Sie dann ersuche, mir recht bald Antwort zu schreiben. Empfehlen Sie mich doch auch Herrn Galli und geben Sie mir Nachricht von Ihrem Befinden und ob Sie glücklich und zufrieden sind, und schreiben Sie mir von jedem einzelnen Ihrer Familie, den kleinen Emil nicht zu vergessen.

Nun, liebe gnädige Frau! leben Sie wohl für heute — mögen Sie ein recht fröhliches Neujahr haben und gedenken Sie bisweilen Ihres Sie aufrichtig verehrenden und von ganzem Herzen Ihnen ergebenen Freundes Otto Nicolai, Königlicher Kapellmeister
Leipziger-Straße Nr. 89.

Im Hause von Stradiot hatte Nicolai in der Tat gefunden, was er zeitlebens ersehnte: eine Familie. Einen Kreis warmherziger, innig in Liebe verbundener Menschen von vornehmer Bildung mit offenem Sinn für die Kunst. Im harmlos-traulichen Verkehr mit ihnen fühlte er doppelt, was er bisher schmerzlich entbehrt hatte; und um so freudiger empfand er das Behagen eines Familienheims. In der Zeit dieses anregenden Umgangs entstanden auch die meisten Nummern der „Lustigen Weiber", die gewöhnlich bei Stradiots zuerst von ihm am Klavier vorgetragen wurden, wobei der sonst so empfindliche Meister jede kritische Bemerkung mit Dank und Freundlichkeit entgegennahm. Zwei Drittteile der Partitur entstanden in dieser glücklichen Zeit vom Dezember 1845 bis zum 1. November 1846, wo die Krankheit, die sich Nicolai zugezogen hatte, zum Ausbruch kam und hemmend in alle weiteren Lebenspläne eingriff. Allzu langsam offenbar ist er sich über sein Gefühl zu Pauline klar geworden, und dann war es zu spät. Voll Bitterkeit schrieb er geraume Zeit nach jenem Briefe in sein Tagebuch die letzte diesbezügliche Eintragung:

„Von Pauline von Stradiot muß ich erwähnen, daß ich sie im vergangenen Winter von Berlin aus zweimal in Dresden heimlich besucht habe und bei ihr immer dieselbe Liebe und Hingebung fand, so daß ich wirkliche Liebe für sie zu empfinden anfing — als sie plötzlich ihre Gesinnung änderte, sich in einen Schauspieler Namens Mende verliebte, mir erst auf meine Briefe eine Zeitlang gar nicht und dann mit diesem offenen Geständnis antwortete. Bravo! Im ganzen hat sie aber nicht unrecht, denn ich hätte sie längst entweder freilassen oder heiraten sollen! Mit Mende soll sie verlobt sein. Ich bin überzeugt, sie hat mich wirklich und sehr geliebt — aber ich sehe wohl, ein Mädchen will und muß geheiratet sein! Dazu paßte sie nicht für mich."

Damit enden Nicolais Selbstbekenntnisse, und es bleibt unausgesprochen, welcher Zwiespalt beider Herzen getrennt hat.

Pauline von Stradiot, geb. 3. April 1824 zu Wien als Tochter des Hofsekretärs bei der k. k. Hof-, Haus- und Staatskanzlei Louis von Stradiot, entwickelte schon früh künstlerische Fähigkeiten. In der Musik, zunächst dem Klavierspiel, durch Riechling unterrichtet, konnte sie bereits im 7. Jahre im Familienzirkel konzertieren. Die französische Sprache lernte sie im Hause des Vaters gründlich beherrschen und bald eignete sie sich auch das Italienische an. In der Malerei wurde Prof. Wurzinger ihr Lehrer, und auch hierin zeigte sie ein beachtenswertes Talent. Vor allem aber war es ihre stimmliche Begabung, die Aufmerksamkeit erregte, und da auch diese sorgsam gepflegt wurde, so konnte Pauline bald im Kirchengesange öffentlich glänzen. Als nun durch das Studium bei Nicolai Lust und Können sich immer mehr steigerte, lag der Gedanke nahe, ganz der Kunst angehören zu wollen. Aber welch ein Gedanke! Aus dem vornehmen Beamtenhause auf die Bühne, die Hofratstochter eine Theater-Gredl — wie schrecklich für die Familie! Aber nach dem unerwartet frühen Tode des Vaters wurden die Schrecknisse schließlich doch überwunden. Pauline ging im Juli 1845 mit Merelli nach Italien und betrat in Mailand die Opernbühne, wo ihre glänzenden Stimmmittel, ihr feuriges Temperament und ihre schöne imponierende Persönlichkeit Bewunderung erregten und ihr die ehrenvollsten Auszeichnungen eintrugen. Im Frühjahr 1846 kam sie mit Merelli nach Wien zurück; dort hörte sie der Regisseur der Dresdner Hofoper, Maria Heinrich Schmidt (Vater des Prof. Felix Schmidt in Berlin) und empfahl sie so warm, daß sie zunächst für ein halbes Jahr, vom Oktober 1847 ab, mit einem Gehalt von 800 Talern für diese Zeit nach Dresden, wo damals Richard Wagner als Kapellmeister wirkte, engagiert wurde.

„Die Notwendigkeit der Gewinnung noch einer ersten Sängerin im jugendlichen Bravourgesange neben der Johanna Wagner ist im Fortgange der Darstellungen nach der Entlassung der Schröder-Devrient und der Gentiluomo immer deutlicher hervorgetreten, und es würde daher ein wesentlicher Gewinn sein, noch eine solche Sängerin zu bekommen. Nun ist zwar die Stradiot angeblich noch auf keiner deutschen Bühne aufgetreten, da sie eben erst aus Italien zurückgekommen, wo sie ihren Gesangunterricht genossen, der Hofschauspieler Schmidt hat sie aber in Wien gehört und gesehen und ihre vorzüglichen Anlagen für eine solche Stellung ganz geeignet gefunden, da sie auch in deutschen Opern einstudiert ist, daher ein halbjähriger Versuch mit derselben rätlich und angemessen erschien."

So begründete die Intendanz den Abschluß mit der jungen Sängerin, und man ersieht, welche Hoffnungen auf sie gesetzt wurden, welche ausgezeichneten Kräfte sie ersetzen sollte. Daß sie diese Hoffnungen voll erfüllt hat, geht daraus hervor, daß vom 1. April 1848 ab unter Zusicherung von 2400 Talern Gage und vier Wochen Urlaub ihr Vertrag auf weitere zwei Jahre erneuert wurde. Von den dort gesungenen Partien sind es namentlich Lucrezia Borgia, Agathe und Gräfin in Figaros Hochzeit, die ihr Beifall erwarben, auch sang sie zuerst dort die Clara in „Gutenberg" von Füchs am 14. Juni 1848.

Die Bekanntschaft mit ihrem Kollegen, dem temperamentvollen Heldenspieler Louis Mende (gest. 28. Mai 1881 zu Hamburg, in zweiter Ehe vermählt mit der plattdeutschen Schauspielerin Lotte Müller) führte, wie wir gesehen haben, zur Entzweiung mit Nicolai, und als Mende am 15. September 1848 aus dem Verbande des Dresdner Hoftheaters schied, löste auch Pauline von Stradiot ihren Vertrag mit vieler Mühe und folgte ihrem Verlobten nach Breslau, wo beide den Ehebund schlossen. Nach einjährigem Wirken am dortigen Stadttheater gingen die Gatten nach Wien, wo Pauline mit großem Erfolge im Kärntnertor-Theater als Gräfin und Fidelio gastierte. Die größeren Vorteile, die ein Engagementsantrag des Direktors Johann Hoffmann in Prag den Künstlern bot, veranlaßten Pauline jedoch dorthin abzuschließen, wo sie zwei Jahre tätig war. Nach einem dreimonatlichen Gastspiel in Stettin wurde Pauline Mitglied des Stadttheaters in Hamburg, wo sie einen Beweis ihrer musikalischen Schlagfertigkeit lieferte, indem sie die Fides im „Prophet" innerhalb 8 Tagen studierte und mit einer einzigen Orchesterprobe sang. In derselben

Rolle (neben ihr sang Tichatschek den Johann) nahm sie Ende April 1853 Abschied von Hamburg, gefeiert vom Publikum und in Gedichten besungen, um an das Stuttgarter Hoftheater zu gehen. Später, 1853/55, sehen wir sie am Hoftheater in Dessau unter Friedrich Schneiders musikalischer Leitung, dann 1855/57 am Wiesbadener Hoftheater mit Auszeichnung auf der Bühne wie im Konzert wirken und ihren Rollenkreis immer mehr erweitern. Neben den schon genannten Partien singt sie Alice, Valentine, Donna Anna und Elvira, Norma, Favoritin, Romeo, Sextus, aber auch schon die Ortrud; nicht minder glücklich auch die heiteren Rollen der Nancy und der Frau Reich in des seit 1849 verstorbenen Nicolai „Lustigen Weibern". Einem Engagement in Düsseldorf 1857/58 folgte ein solches in Bremen, und später wirkte sie an der Seite ihres zweiten Gatten, des Komikers Max Schulz (von Louis Mende hatte sie sich nach langer unglücklicher Ehe scheiden lassen), von 1862—1866 am Königsberger Stadttheater. Von 1866 an wirkte Max Schulz in Berlin, zuerst am Wallner-, später am Friedrich Wilhelmstädtischen-Theater, wo er in der Glanzzeit der Operette zu den hervorragendsten Darstellern zählte. Er starb in der Irrenanstalt Dalldorf am 5. Dezember 1884. Pauline von Stradiot hatte an den künstlerischen Erfolgen ihres Gatten nicht unwesentlichen Anteil, war sie es doch, die den musikalischen Teil seiner Partien mit ihm studierte. Sie spielte jede Partitur vom Blatt. Von der Bühne zurückgezogen, war sie seit der Uebersiedlung nach Berlin noch lange Jahre als gesuchte Gesanglehrerin tätig und starb als rüstige Greisin am 15. Februar 1897 in Berlin, wo auch Nicolai sein Grab gefunden hatte.

Wir haben die Lebensgeschichte Pauline von Stradiots etwas ausführlicher behandelt, weil es galt, das Andenken an eine Künstlerin zu erneuern und festzuhalten, die trotz ihrer Bedeutung allzu rasch von der Nachwelt vergessen worden ist. Als letzte Freundin Nicolais und mit der Entstehung seines Lebenswerkes aufs innigste verbunden, hat sie gerechten Anspruch darauf, daß ihr Name ehrenvoll genannt werde, wenn von dem Schöpfer der „Lustigen Weiber" die Rede ist.

Es ist nachträglich noch einzuschalten, daß Nicolai vor seinem Weggang von Wien ein Abschieds-Konzert veranstaltete. Es fiel, schreibt er, durch die Mitwirkung der anwesenden vergötterten Sängerin Jenny Lind in pekuniärer Hinsicht sehr bedeutend aus und trug mir gegen 2000 Gulden reinen Gewinn ein (genau 1750 Gulden).

Der Ruhm, die „Lustigen Weiber" zuerst musikalisch verkörpert zu haben, ehe die Oper noch die Bühne beschritt, ist den Damen Viardot und Tuczek zugefallen, die (1848) gelegentlich eines Hofkonzertes im Kgl. Schlosse zu Berlin, von Nicolai am Klavier begleitet, in Gegenwart des Königs Friedrich Wilhelm IV., das erste Duett sangen.

Leben und Wirken der Pauline Viardot-Garcia, der Schwester der Malibran und des als über hundertjährig gestorbenen Manuel Garcia, sind bekannt. Von Leopoldine Tuczek (geb. 11. November 1821 zu Wien), die in Berlin von 1841—1861 zu den Zierden der Oper zählte, sei erwähnt, daß sie die Schöpferin der Frau Fluth auf der Bühne wurde. Am 9. März 1849 gingen, da sich der König nach jener Konzertaufführung des Duetts lebhaft für die Oper interessierte, die „Lustigen Weiber von Windsor" am Berliner Opernhause unter Leitung des Komponisten zum erstenmal in Szene, und seitdem glänzen sie als Edelstein im Kranze unserer komischen Opern. Neben der Tuczek sangen Frl. Marx (Frau Reich) und Frau Köster (Anna Reich).

Pauline Marx, geboren 1819 zu Karlsruhe als Tochter des Musikdirektors M. Marx, erhielt von diesem nnd später in Paris von Borbogni und andern Kunstgrößen ihre Ausbildung. Dort hörte sie (1839) der Intendant von Lüttichau, der sie sofort für Dresden engagierte, wo sie eine so gefährliche Rivalin der Schröder-Devrient wurde, daß es in der Macbeth-Vorstellung am 4. Dezember 1840 zu einem offenen Skandal auf der Bühne zwischen beiden kam. 1842 unternahm sie eine Gastspiel-Tournee, und von 1843—51 war sie an der Berliner Hofbühne im ernsten wie im heitern Fach mit gleichem Erfolg tätig. Später wirkte sie am Hoftheater in Darmstadt, verheiratete sich 1857 mit dem württembergischen Hauptmann von Steiger und zog sich ins Privatleben zurück. Am 19. Juni 1881 starb sie in Potsdam.

Louise Köster, 1823 in Lübeck geboren, war die letzte Ueberlebende von den Solisten der Uraufführung der „Lustigen Weiber". Sie starb nach erfolgreicher Laufbahn 1905 auf dem Gute ihres Gatten, des als Schriftsteller bekannt gewordenen Dr. Hans Köster. Als nach Nicolais Tode, am 19. November 1849, seine Oper „Der Verbannte" aufgeführt wurde, hatte Frau Köster die tragende Frauenpartie der Leonore inne, und wenn sie auch die Schwächen des Werkes nicht decken konnte, so hat sie doch durch ihre hohe Kunst das Interesse wenigstens an ihre Leistung zu knüpfen gewußt und so eine würdige Aufnahme der Oper erzielt.

Hiermit schließt die Reihe der Bühnenkünstlerinnen, die den Lebensweg Nicolais kreuzten und zu ihm und seinen Werken in Beziehung standen. Es fehlen nur wenige von denen, die zu seiner Zeit berühmt waren, und ziemlich ein volles Jahrhundert der Musikgeschichte steht in den genannten Persönlichkeiten wieder vor uns auf. Vor allem werden die Herzensbeziehungen interessieren, die einige der Künstlerinnen ihm besonders nahe brachten. Dem Einfluß, den das Weib auf den Mann übt, war auch der leicht entzündbare Tonkünstler unterworfen, und mehr als einmal schlug ihn „die unwiderstehlich allgewaltige Macht der Schönheit" in Fesseln. Jahre „wahnsinniger, unglücklicher, überseliger, abspannender, tödlicher Leidenschaft" durchlebte er, und es ist wohl zu verstehen, daß ihm nach zahlreichen schmerzlichen Enttäuschungen später die Entschlossenheit fehlte, rasch zuzugreifen und sich das häusliche Glück zu sichern, dessen er bedurfte und nach dem er so heiß verlangte. Es war die Tragik seines Lebens, daß er, stets von schönen Frauen umgeben, die Eine nicht fand, die er mit Inbrunst suchte. So lebte er unvermählt und — starb am Weibe.

Kritische Rundschau.

Der Merker werde so bestellt,
Daß weder Haß noch Lieben — das Urteil
trüben, das er fällt.

Chemnitz. Unser Musikleben hat in der zweiten Hälfte der Saison einen ganz außerordentlichen Aufschwung genommen und an erster Stelle ist dabei die neueste Errungenschaft auf musikalischem Gebiete zu nennen, die Aufstellung einer großen, wunderbar schönen Konzertorgel im Saale des kaufmännischen Vereinshauses. Das von allen Kennern auf das höchste gerühmte Werk der Firma Jähmlich in Dresden ist aus freiwillig gespendeten Mitteln der Bürgerschaft erworben und städtisches Eigentum geworden. Die Schönheiten des Instrumentes sind im Laufe des letzten Winters durch Organist Pfannenstiehl und Kantor Stolz dem Konzertpublikum des öfteren vorgeführt worden, so daß jetzt nur noch der Wunsch offen bleibt, auch einmal eine große Aufführung kirchlicher Musik in dem kaufmännischen Saale zu hören. Der Hinweis erscheint um so berechtigter, als eine kürzlich gebotene Riesenveranstaltung des Mayerhoffschen Kirchenchores mit dem Musikvereine in der Jacobikirche, die Aufführung der Beethovenschen großen Missa solemnis, durch die Ungunst der akustischen Verhältnisse in genannter Kirche etwas zu leiden hatte. Trotz diesem Mangel aber muß die Aufführung, nach ihrer Gesamtwirkung beurteilt, eine von schönstem Erfolge gekrönte, ideale Tat genannt werden. In der Darbietung kirchlicher Musik überhaupt ist Chemnitz in letzter Zeit nicht zu kurz gekommen, so hat sich z. B. auch der Lukaschor, unter Kantor Stolz, durch eine überaus wohlgelungene Aufführung der hier vorher noch nicht gehörten großen b moll-Messe von A. Becker ein großes Verdienst erworben. Besondere Ueberraschung hat dieses Konzert noch dadurch gebracht, daß eine jugendliche Sängerin, Fräulein Luise Pöschmann, die in letzter Stunde für eine von auswärts berufene Künstlerin wegen deren plötzlicher Erkrankung eintreten mußte, die schwierige große Sopranpartie des Werkes zu hoher Befriedigung ausführte. Damit bewies sie, daß ausnahmsweise eine schöne Naturstimme auch ohne besonderes Kunststudium entzücken kann. — Der bekannte Dresdner Klavierpädagoge und -Virtuos Professor Bertrand Roth hat in einem eigens veranstalteten Konzertabend das Publikum mit einem Zyklus neuer, eigener Liedkompositionen bekannt gemacht, mit zwölf Gesängen, deren künstlerischer Wert unbestritten ist, und von denen namentlich „Versteckte Liebe", „Letzte Fahrt" und „Sterben" auf einer bedeutsamen Höhe stehen. Frau Dr. Günther aus Plauen trug diese Gesänge in vollendetster Weise vor. — Von den mehrfach gebotenen Liederabenden erwähne ich den von Helene Stägemann ganz besonders, weil er eine feine Auslese von Gesängen aller Nationen in hoher künstlerischer Vollendung brachte. — Eine interessante Neuerung im Konzertleben ist von der hiesigen Schulbehörde versucht worden. Die Schülerchöre (Knaben und Mädchen) aller Volksschulen wurden zu einem Massenchore vereinigt und veranstalteten ein wohlgelungenes Konzert für den Fonds der Ferienkolonien. War das ein löbliches Unterfangen an sich, so ist auch der rein musikalische Erfolg sehr schön gewesen, da alle zum Vortrage gelangten Volkslieder in ihrer Reine und Schlichtheit nichts zu wünschen übrig ließen. — Recht freudig zu begrüßen war auch eine Kammermusik-Veranstaltung, nachdem es schon lange Zeit geschienen hatte, als ob Chemnitz auf solche Musik überhaupt verzichten müsse. Unsere anerkannt vortreffliche Pianistin Fräulein Amann hat im Verein mit Konzertmeister Meyer den Bann gebrochen. Beide Künstler brachten Beethovens c moll-Sonate für Violine und Klavier, Griegs G dur-Sonate und Schuberts Rondo in h moll in erhebender, vollendeter Weise zu Gehör. — Daß auf dem Gebiete des großen Männerchorgesanges kein Stillstand eintrat, dafür sorgte der Lehrergesangverein mit einer höchstes Lob verdienenden Aufführung von Richard Straußens „Bardengesang". Unser Konzertpublikum kann also mit dem ihm aus allen Musikarten Gebotenen wohl befriedigt sein und es hat auch gezeigt, daß es das wirklich Gute selbst da noch freudig unterstützt, wo es allen Grund hätte, konzertmüde zu sein: Raoul Koczalski, der uns vor Jahren als Wunderkind entzückte, trat jetzt als ausgereifter Künstler mit einer Reihe von Klavierabenden wieder hier auf und errang trotz der vorgerückten Jahreszeit noch beispiellose Erfolge. -h.

Erfurt. Die zweite Hälfte der vergangenen Saison hat uns je ein großes Chorkonzert des Erfurter und des Sollerschen Musikvereins gebracht. In jenem gelangte Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" zu einer gelungenen Wiedergabe. Dem Chor, der dem Musikverein angegliederten Singakademie, fehlte es zwar ein wenig an stimmlichem Glanz, aber durch das Bestreben des Dirigenten, Herrn

Richard Wetz, den Vortrag in rechter Weise zu beleben, gelangte doch manche Nummer des herrlichen Werkes zu eindringlicher Wirkung. Hohen Genuß gewährten die Leistungen der Frau Walter-Choinanus als Sophie und des Herrn Strathmann als Landgraf. Fräulein Ohlhoff als Elisabeth, die über eine gute Gesangstechnik verfügt, schien die Partie nicht zu beherrschen, so daß es leider zu Schwankungen im Ensemble kam. Ueber die Uraufführung des Oratoriums „Gotteskinder“ von Platz ist bereits berichtet worden. — An Orchesterkonzerten wären an dieser Stelle die folgenden zu erwähnen. Der „Sollersche Musikverein“ brachte mit der Weimarer Hofkapelle unter Leitung des kgl. Musikdirektors Zuschneid Schumanns B dur-Symphonie, ein Divertimento von Mozart und Scherzo capriccioso von Dvořák zu Gehör. In dem Orchesterkonzert des „Musikvereins“ gelangte durch die Militärkapelle unter Leitung des Vereinsdirigenten Herrn Richard Wetz Schumanns Es dur-Symphonie als Hauptwerk zu Gehör; die Wiedergabe des ersten Satzes muß besonders gerühmt werden. Der Solist des Abends, Professor Felix Berber, bot in dem a moll-Konzert von Dvořák nicht mehr, als was hundert andere Violinisten auch zu bieten vermögen, ohne daß sie deshalb seinen ausgezeichneten Ruf genießen; erst in der F dur-Romanze von Beethoven und der Serenade Op. 26 von Tschaikowsky atmete sein Spiel die rechte Wärme und Empfindung. Die Kapelle des 71. Inf.-Regts. brachte unter der Leitung ihres tüchtigen Dirigenten, des kgl. Musikdirektors Hintze, den zweiten Teil aus „Odysseus' Irrfahrten“ von Böhe rühmlich zu Gehör. — Von Kammermusikaufführungen sei die der Dresdner Künstler erwähnt. Die Mitglieder der Hofkapelle, Schmidt (Klavier), Wunderlich (Flöte), Schmidt (Oboe), Lange (Klarinette), Knochenhauer (Fagott), Lindner (Horn), spielten Thuilles Sextett (Op. 6) und das bekannte Es dur-Quintett von Beethoven. Jeder der Herren stand als echter Künstler ganz über seiner Aufgabe; man vermißte aber das absolute Aufgehen in dem Geist der Tondichtung, einen von allem Materiellen des bloßen Musikmachens losgelösten Vortrag. Frau Wedekind schlug mit Werken von Verdi, Mozart und Wunderlich die Zuhörer völlig in ihren Bann. Das eben von den Dresdner Herren Gesagte gilt auch von dem Meininger Quartett der Herren Treichler (Violine I), Funk (Violine II), Abbaß (Viola) und Piening (Violoncello); Kammervirtuos Piening brachte außerdem eine Sonate von Haydn-Piatti zu einer prächtigen Wiedergabe. — Unter den Solistenkonzerten sei das von dem Ehepaar Schnabel-Berlin im Erfurter Musikverein veranstaltete als erstes genannt. Frau Schnabel-Behr fesselte in Liedern von Schubert und Wolf durch ihren von höchster Künstlerschaft zeugenden Vortrag, während ihre Stimme oft Klangfülle und Schmelz vermissen ließ, was ebenso auch von Ludwig Wüllner gilt, der im Verein der Literaturfreunde einen Liederabend gab und mit Liedern von Schubert, Brahms, Wolf, Strauß und Schumann das zahlreich erschienene Publikum entzückte. Willy Burmester befestigte durch ein Konzert (a moll-Konzert von Raff und Paganinis Hexentanz) von neuem seinen Ruf, einer der ersten Violinvirtuosen unserer Zeit zu sein. Raoul Koczalski gab drei Klavierabende, in denen er Hervorragendes leistete. — Den Beschluß der Saison bildete ein vom Erfurter Musikverein veranstaltetes Kirchenkonzert. Es wurde durch eine Tokkata von Bach, die von dem Organisten Paul Gebauer gut vorgetragen wurde, eingeleitet. Der Chor, die Singakademie unter Leitung ihres Dirigenten Richard Wetz, sang die 8stimmige Motette „Ich lasse dich nicht“ von Bach, einen Chor aus „Josua“ von Händel, ein altfranzösisches Marienlied, „Ein Loblied will ich singen“, und einen altdeutschen Passionsgesang, „Da Jesus in den Garten ging“, sowie die Seligpreisungen von Liszt. Unter diesen Werken fanden das Marienlied und die Seligpreisungen die beste Wiedergabe. Auch der 23. Psalm für Frauenchor und Orgel von Schubert bot viel Genuß. M. Puttmann.

Karlsruhe. Der Rückblick auf das letzte Musikjahr erweckt gerade kein erhebendes Gefühl. Der allgemeine Indifferentismus gegenüber der Tonkunst kam deutlich zum Ausdruck in dem andauernd schwachen Besuche der sechs Konzerte des Hoforchesters. Nicht als ob etwa diese Konzerte von ihrer Bedeutung eingebüßt hätten! Hofkapellmeister Lorentz, der an Stelle Ballings die Direktion übernommen, bewährte sich wieder als ein Konzertleiter, der auch verwöhnten Ansprüchen gerecht wird. Was man dem Programm dieser Konzerte gewünscht hätte, wäre etwas mehr Stileinheitlichkeit gewesen. Im übrigen boten sie einiges Neue, so: Pfitzners nicht übermäßig bedeutende Ouvertüre zu Kleists „Kätchen von Heilbronn“, Reznicek B dur-Symphonie, die in Einzelzügen interessant, als Ganzes betrachtet aber keine Symphonie ist, Goldmarks klangvirtuose Frühlingsouvertüre, Kaskels wirkungverfehlende Humoreske, Tanejews großempfundene Orest-Ouvertüre und Bruckners alle Vorzüge und Schwächen ihres Schöpfers aufweisende d moll-Symphonie. Eine weitere Novität war Straußens geistreich erdachte Burleske für Orchester und Klavier, die Backhaus spielte. Er erwarb sich sofort aller Sympathie, so daß sich die Leute drängten, als er bald darauf ein eigenes Konzert veranstaltete, der einzige Konzertgeber in der ganzen Saison, der nicht auf leere Stühle schaute. Von den in den Konzerten des Hoforchesters aufgetretenen fremden Solisten sei noch Marteau erwähnt, der mit dem selten gehörten Violinkonzert von Brahms einen Genuß und mit der Solosonate von Reger eine Enttäuschung bereitete. In dem Schumann gewidmeten Orchesterkonzert spielte die hiesige jugendliche Pianistin Paula Stebel das Klavierkonzert op. 54 und gab damit einen erneuten Beweis ihrer Künstlerschaft. Hervorragend in jeder Beziehung wie überhaupt das bedeutsamste musikalische Ereignis seit langer Zeit war das Konzert, in dem Richard Strauß mit einer aus Hofmusikern und Musikern des Kaimorchesters gebildeten Vereinigung von 100 Mann seine symphonische Dichtung „Don Juan“, das Vorspiel zu den Meistersingern und die Eroica in hinreißender Fassung darbot, sowie Beethovens Violinkonzert mit dem ganz ausgezeichneten Geiger Karl Flesch, ferner Alexander Ritters „Frau Minne“ und Schuberts „Allmacht“ (jenes Lied von ihm selbst, dieses von Mottl instrumentiert) mit dem nicht minder ausgezeichneten Tenoristen Ludwig Heß fein mitempfindend begleitete. Ein Konzert des Kaimorchesters unter Schnéevoigt brachte nichts wesentliches Neues, aber recht gutes Altes und das in so trefflicher Ausführung, daß es bei den billig gestellten Eintrittspreisen mehr Zuhörer verdient hätte. Regen Zuspruchs erfreuen sich die Konzerte des Instrumentalvereins, in denen vorwiegend Werke unserer Klassiker aufgeführt werden. Aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens gab dieser Verein ein Festkonzert und der Unterzeichnete verfaßte eine Festschrift, in der sich mit der Geschichte des Vereins zugleich ein Stück Musikgeschichte Karlsruhes widerspiegelt. Der Instrumentalverein ist in eine neue Periode eingetreten, die verheißungsvolle Ausblicke eröffnet, nachdem der Erbgroßherzog von Baden das Protektorat übernommen hat. Der Verein besitzt recht brauchbares Orchestermaterial, seine Vorstände sind von künstlerischem Wollen beseelt und sein Dirigent, Musikdirektor Munz, ist ein tüchtiger und erfahrener Orchesterleiter; es wäre nur nötig, daß die ausübenden Mitglieder ihre Aufgabe noch mehr von künstlerischer Warte aus betrachteten. Ein Volkskonzert in der überfüllten Stadtkirche brachte Haydns „Sieben Worte“ und den 57. Psalm von Margarete Schweikert. Als Vater der Komponistin steht es mir nicht zu, öffentlich zu urteilen. Die Kritik sprach allgemein von reicher ansprechender Melodik, geschickter Behandlung der Singstimmen und des Orchesters, sowie von wirklicher Begabung und ernstem Streben. War schon die Zahl der Konzerte, welche Gelegenheit bot, symphonische Werke zu hören, gegen früher zurückgegangen, so mußten wir auf Kammermusik heuer fast ganz verzichten. Außer dem Flonzaley-Quartett, das zum erstenmal kam und mit Dvořák exzellierte, trat unser hiesiges Bühlmann-Quartett nur mit einem einzigen Konzert auf den Plan, dessen Besuch keineswegs zur Fortsetzung weiterer Kammermusikabende ermutigte. — Eine erfreuliche Erscheinung im Musikleben unserer Stadt ist das Wiederaufblühen des Oratoriums durch den Bach-Verein. Der Verein besteht jetzt zwei Jahre und hat dank der Tatkraft seines Leiters Max Brauer, der die alten Meister gründlich kennt, von Bach einige Kantaten und die zwei großen Passionen und von Händel die in Deutschland wenig gekannten Werke „Theodora“ und „Semele“ aufgeführt. Einen gewaltigen Apparat beansprucht Berlioz' Totenmesse. Hofkapellmeister A. Lorentz vermittelte uns wieder die Bekanntschaft dieser Monstreschöpfung, die freilich mehr unsere Ohren als unser Herz erschüttert. Eine Künstlererscheinung, die neuerdings die Augen auf sich gelenkt hat, ist der noch jugendliche Karlsruher Komponist Alexander v. Dusch. Die von ihm zu Gehör gebrachten Werke (Klavierquintett, Klaviertrio, Lieder) tragen den Stempel bemerkenswerter künstlerischer Reife. Der Komponist und Direktor der hiesigen Musikbildungsanstalt Th. Gerlach kultiviert das gesprochene Lied. Als Autor der Oper „Matteo Falconi“, Komponist von Orchester- und Kammermusik, Chören und Liedern, hat sich Gerlach vorteilhaft in der Musikwelt bekannt gemacht. Mit melodramatischen Arbeiten ist er wiederholt hier in die Oeffentlichkeit getreten. Gerlachs gesprochene Lieder zeugen von Geist und der zweifellosen Begabung, den Inhalt des Gedichts treffend musikalisch zu illustrieren. Aber wenn auch noch so meisterhaft vorgetragen, niemals wird das gesprochene Wort in der Form des Lieds in dem Maße wie das gesungene unsere seelische Resonanz zum Erzittern bringen. — Künstlerisch erfolgreiche Solistenkonzerte gaben Frau Olga Klupp-Fischer, der Violinist W. Porges aus Heidelberg zusammen mit dem hiesigen Pianisten W. Petzet, die Pianistin Amalie Fell, eine Schülerin Petzets, Frau Frieda Hoeck-Lechner (Zyklus deutscher Volkslieder der Weisen und Gesänge vom 5. bis 19. Jahrhundert). Max Reger kam zum erstenmal zu uns. Eine kleine Gemeinde wartete bereits seiner. Was er ihr verkündete, ob aus seiner eigenen Gedankenwelt, ob aus der Bachs oder Brahms' in seiner überaus klaren, feinen Art Klavier zu spielen, machte Eindruck. Seitdem hat sich Reger bei uns neue Freunde erworben. Um ihm als dem Tondichter näher zu treten, müssen wir zunächst mehr von seinen Werken zu hören bekommen. — Unsere Oper hat in der verflossenen Saison zu kämpfen gehabt. Gleich zu Anfang verließ Hofkapellmeister Balling wegen Krankheit seinen Posten, um nicht mehr zu ihm zurückzukehren. So blieb Hofkapellmeister Lorentz während der ganzen Zeit der einzige Leiter der Oper. Trotz der zu leistenden doppelten Arbeit gelang es ihm außer seiner eigenen Oper „Der Mönch von Sendomir“ (über die ich schon berichtet) Smetanas „Dalibor“, Siegfried Wagners „Bruder Lustig“, Delibes' „Lakme“ und Straußens „Feuersnot“ als Neuheiten herauszubringen. Von den genannten Werken hat nur „Lakme“ Aussicht, ein Repertoirestück zu werden. Straußens „Feuersnot“ hat anfangs wenig gefallen, nach und nach erkennt aber das Publikum den Wert, der in dieser Musik steckt. F. Schweikert.

* * *

Moskau. Die musikalische Saison geht nun zu Ende! Wir waren diesmal reich an Oratorien-Aufführungen: den „Messias“ hörten wir von dem deutschen Verein für gemischten Chorgesang unter Leitung des Organisten Peters sehr gediegen aufgeführt. Alles Lob

dem Orchester, dem Chor! Die Solisten Stahlberg (Baß), v. Riegen (Tenor) waren den Damen Markowa und Sperling vorzuziehen. — Bald darauf wurde auch Händels „Samson" unter Wassilieff glänzend aufgeführt. Der Dirigent verfügt über einen straff gehaltenen Chor von gegen 200 Ausübenden (Männer- und Knabenstimmen), die er für den russischen Kirchengesang und Gelegenheitsfeiern unterhält. Die Entwicklung der Kirchenmusik in Rußland hat den a cappella-Gesang auf eine ideale Höhe gehoben. Somit ist das Heraustragen des russischen Kirchengesanges auf das Konzertpodium freudig zu begrüßen, eine Aufgabe, die mit dem Auftreten von Herrn Archangelsky und seines gemischten Chors von gegen 100 Liebhabern glanzvoll gelöst worden ist. Der gemischte Chor, der den Gesang beim Gottesdienste in sechs Kirchen ausübt, besteht seit dem Jahre 1898 und hat sein Aufblühen zu einer hervorragenden Künstlerkraft dem Bemühen der Geschäftsführerin, Fräulein M. Kruzlikoff, und dem obenerwähnten fortschrittlichen Dirigenten zu verdanken. Von den vielen Gesängen des Programms übte das „Credo" von Gretschaninoff einen gewaltigen Eindruck aus. Dieses Werk allein ist schon dazu berufen, dem jungen Tonsetzer Ruhm und Ehre zu schaffen. Es hat einen eigenartigen Aufbau: eine Stimme hält das Credo im deklamatorischen Kirchenton fest, durch den das Hin und Her des Harmoniegewoges durchklingt, bis der Gesang mit dem Ton des Gebetes sich vereinigt und sodann verhallt! Der Eindruck war gewaltig. — Wir haben noch des Privatunternehmens von W. A. Bulytscheff zu erwähnen, der sich zum Ziele gesetzt hat, Chorwerke des alten Stils, Oratorien (Palestrina, Orlando di Lasso, Scarlatti, Bach, Astorga, sowie auch Beethoven, Mozart, Mendelssohn) aufzuführen. Er hat es auf acht Konzertaufführungen gebracht, die letzte war Haydns „Schöpfung". Das Orchester zählt Liebhaber und Künstler in seinen Reihen. In den Chor nimmt er nur gutgeschulte Sänger auf. Bulytscheff hat den Drang zum wahren Künstlertum, die Richtung nach vorwärts, helle Begeisterung für das Wahre und Schöne in der Kunst. Seine schaffensfreudige Tätigkeit hat große Bedeutung in unserem Musikleben, denn wir bekommen Werke zu hören, die selten zur Aufführung gelangen, wenn auch die Wiedergabe nicht immer auf der gewünschten idealen Höhe stand und die Solisten nicht allemal glücklich getroffen waren. — Die Abonnementskonzerte der kaiserlich russischen Musikgesellschaft haben ihren Abschluß im X. mit einer Novität gefunden. Sachnowsky, Tondichter der neueren Zeit, brachte seine Suite unter seiner Leitung zur Erstaufführung. Auch wurde sein „Lied vom Tode" mit Orchesterbegleitung gespielt, sowie auch Schuberts „Doppelgänger", der von ihm instrumentiert ist. (Dieser leider durch Felix Mottl in neuerer Zeit wieder aufgenommene Gedanke der Liedinstrumentierung, besonders Schuberts, sollte nicht weitere Verbreitung finden. Red.) Die Tondichtungen sind eine Riesenarbeit der Orchestration, die Pinseltechnik und hervorragendes Talent bezeugen. Der Gesamteindruck der Vorführungen in den Abonnementskonzerten der kaiserlich russischen Musikgesellschaft ist betrübend: wir haben der bitteren Erfahrungen mehr denn lichte Momente gehabt. Das Orchester unter Ippolitow-Iwanoff spielte matt und farblos. Die Gelegenheitsvorführungen sogar zu Ehren Glinkas (50. Todestag), Balakireffs (70. Geburtstag), Glazunoffs (25. Jubiläum) vermochten nicht die Eintönigkeit der Konzerte zu brechen. Das VII. Abonnementskonzert wurde von Wassilenko geleitet, der seine Symphonie zur Erstaufführung brachte. Ein Lebensstrom flutete uns aus dem Orchester entgegen. Er geht in seinen Schöpfungen Rimsky-Korsakoff nach, schafft farbenreiche Musik, in der ein düsterer Zug mit frischer Erfindung wechselt. — In den Konzertsälen der Philharmoniker ging es lebhaft her, da sie außerordentlich befähigte Orchesterdirigenten aufzuweisen hatten. Von rein orchestralem Standpunkte betrachtet, waren die Aufführungen von Mlynarski wahre Festabende. Brandukoff war weniger gut. Vincent d'Indy brachte in C. Francks Schöpfungen und seinen Kompositionen gallischen Geist in die Konzerte, wobei Pierné den Klavierpart mit großer Verve durchführte. Dann kam Schnéevoigt, der Meister voll Temperament, an die Reihe, der Beethovens V., die Eleonore (3.) und Straußens „Tod und Verklärung" mit tiefer Einsicht dirigierte. — In der kaiserlichen Oper wurde die „Damnation Faust" von Berlioz im Konzertrahmen aufgeführt, Orchester und Chor unter Suck waren ganz vorzüglich, die Solisten dagegen ließen viel zu wünschen übrig. — Der Verein der Liebhaber der russischen Musik (Kerfin) hatte beim Schlußabend Ljapunoff zum Orchester-Interpreten. Sein Festmarsch und Balakireffs „König Lear" wurden mit nur mittelmäßigem Erfolg gespielt. Rachmaninoffs 15 neue Liedkompositionen und sein Trio erweckten lebhaftes Interesse. — Im Gebiet der Kammermusik ist den Philharmonikern der Vorzug zu geben. Zwei Sonatenabende von Goldenweiser (Klavier) und Sibor (Violine) sind als künstlerisch bedeutend zu nennen. Von Solisten sind erfolgreich aufgetreten die Geigerin Edith Waldhauer, der Bassist Stahlberg, J. Hofmann (zehn Klavierabende bei vollem Hause!), Slivinski, der junge Pianist, Meitschik, ein Schüler Safonoffs, und endlich Frau Olevine d'Alheim, geistesgewaltige Auslegerin des deutschen Liedes. Sie hat die hohen Zinnen der Kunst erreicht — und mit ihr fand unsere Musiksaison einen würdigen Schluß!

* * *

Neuaufführungen und Notizen.

— Im Königl. Opernhaus zu Berlin hat die 500. Aufführung des „Tannhäuser" stattgefunden und die 100. von „Tristan und Isolde". Zu letzterem Jubiläum schreibt das „Berl. Tagbl.": Im Geburtsjahre des Bühnenfestspiels „Der Ring des Nibelungen" und „zum Besten des Wagnerschen Festspielunternehmens in Bayreuth" ging am Montag, den 20. März 1876 „Tristan und Isolde" zum erstenmal an der königl. Oper in Szene. Albert Niemann sang den Tristan, Betz den König Marke. Die Damen v. Voggenhuber und Brandt waren die Isolde und Brangäne. Kapellmeister Eckert dirigierte. Der Reinertrag der dem Festspielfonds zugeführten Einnahme betrug annähernd 16000 Mk. — In den 31 Jahren, die seitdem vergangen, haben die Herren Radecke, Sucher, Dr. Muck, Dr. Strauß, v. Strauß, Professor Schlar, Blech den Dirigentenstab geführt, Vogl, Stritt, Gudehus, Ernst, Grüning, Kalisch, Rennarini, Kraus, Schmedes, v. Barry und andere den Tristan, die Damen Sucher, Moran-Olden, Malten, Senger-Bettaque, Pester-Prosky, Lilli Lehmann, Plaichinger, Reinl, Leffler-Burkhard die Isolde gesungen. Herr Betz, der erste Marke, sang später den Kurwenal und nach ihm die Herren Bulß, Hoffmann, Bachmann. Frau Lilli Lehmann, die auch die Isolde sang, zählt mit den Damen Luger, Staudigl, Götze, Preuse-Matzenauer unter anderen zu den Sängerinnen der Brangäne.

— Man schreibt uns aus Dresden: Die Kgl. Hofoper hat die neue Spielzeit mit einer Aufführung des „Freischütz" unter Leitung Kapellmeister Oskar Malatas eröffnet. Die Vorstellung gewann erhöhtes Interesse durch die familiäre Konstellation der Vertreterinnen des Aennchen und der Agathe. Die erstgenannte Partie sang, wie schon oft, in munterer Schalkhaftigkeit Frl. Eva v. d. Osten von der hiesigen Hofoper, die Agathe ihre Schwester, Frl. Vali v. d. Osten vom Herzogl. Hoftheater in Altenburg. Die Stimme der letzteren ist nicht groß, aber vortrefflich geschult. Nicht ganz auf der Höhe der gesanglichen Leistung stand die Darstellung. Zwei jugendlich-dramatische Sängerinnen von bemerkenswerter Begabung sind neu in das Ensemble getreten: Frau Elisabeth Böhm-van Endert und Frau von Falken. Die erstere war früher Konzertsängerin, die letztere kommt vom Lemberger Stadttheater. Der neue Tenor, Herr Sembach, Nachfolger des nach Leipzig übergesiedelten Herrn Jäger, bewährt sich gut. H. P.

— Das Hoftheater (!) in Stuttgart hat die neue Spielzeit mit der „Lustigen Witwe" als zweiter Vorstellung eingeleitet. — Kommentar überflüssig.

— Im Frankfurter Opernhaus ist Rubinsteins „Dämon" als Novität in Szene gegangen.

— Eine neue Oper: „Das Nest der Zaunkönige", deren Text nach dem bekannten Roman Gustav Freytags geschaffen ist, hat der Berliner Konservatoriumsdirektor und Pianist Gustav Lazarus, der Komponist der Oper „Mandanika", vollendet. Das Libretto stammt von dem verstorbenen Intendanten Aloys Prasch; es ist eines seiner letzten dramatischen Werke. (Gustav Lazarus ist unsern Lesern als langjähriger Mitarbeiter der Musikbeilage gut bekannt. Red.)

— In einer Neubearbeitung des Komponisten wird Eugen d'Alberts Oper „Tiefland" im November am Leipziger Stadttheater zur Aufführung kommen. Spätestens im November soll auf derselben Bühne auch die Erstaufführung von Isidore de Laras Oper „Messalina" erfolgen.

— Das Straßburger Stadttheater kündigt von Novitäten für die nächste Spielzeit an: „Salome" von R. Strauß, „Tragaldabas, der geborgte Ehemann" von E. d'Albert, „Der Schatz des Rhampsinit" von A. Gorter und „Tosca" von Puccini; ferner sind in Aussicht genommen „Zierpuppen" von A. Götzl und „Der Vagabund und die Prinzessin" von E. Poldini.

— Das Essener Stadttheater hat ein musikalisches Lustspiel „Jungfer Potiphar" von Alfred Rahlwes zur Uraufführung angenommen.

— Enrico Caruso wird sein Gastspiel an der Kgl. Oper in Berlin im Laufe des Oktober absolvieren. Bei dieser Gelegenheit wird sich der berühmte Tenor auch zum erstenmal, wenigstens in Deutschland, in einer deutschen Opernpartie hören lassen. Er singt den Lionel in Flotows „Martha".

— Die Pariser Oper wird in der zweiten Hälfte der Saison Richard Straußens „Salome" in französischer Sprache bringen.

— Die Pariser Opéra comique, die ihre Wintersaison am 1. September mit Xav. Leroux' „Le Chemineau" zu eröffnen gedachte, wird im Laufe der Spielzeit noch eine weitere Lerouxsche Novität, „Peter der Wahrhaftige", herausbringen.

— Im Teatro Quirino zu Rom hat die Uraufführung der dreiaktigen Oper „Lega lombarda" (Der lombardische Bund) von Giulio Cottran stattgefunden. Dem greisen Dichterkomponisten wurden Huldigungen dargebracht.

— Im Politeama zu Genua ist die neue Oper „Jery und Bätely" (nach Goethes Singspiel) in Szene gegangen. Der Komponist der neuen Oper, Enrico Romano, ist ein Sizilianer. Er hat sein Werk schon vergangenen Winter in Palermo herausgebracht.

— Der italienische Komponist Zianetti, der bereits mit einer Oper „Christus auf dem Purimfest" hervorgetreten war, hat jetzt ein neues fünfaktiges Opernwerk „Der Nazarener" geschrieben, das für Südamerika bestimmt ist.

— Der bekannte Lortzing-Forscher Georg Richard Kruse aus Berlin hat, einer Einladung von Prof. Ochs folgend, in Sondershausen unter eigener Direktion alte, fast unbekannte Werke von Lortzing, Nicolai, Cornelius 2c. erstmalig mit der Hofkapelle zur Aufführung gebracht. Zum Teil benutzte er dazu handschriftliche Originalpartituren, seltene Kostbarkeiten, so die „Weihnachts-Ouvertüre" von

Otto Nicolai, ein frühes Werk des Komponisten der „Lustigen Weiber“, die Ouvertüre zu „Rolands Knappen“ von Lortzing, die letzte größere Oper des Meisters, die fast 60 Jahre vergessen ruhte, „Frühlings-Ouvertüre“ von Hermann Götz und die ursprünglich erste Ouvertüre zum „Barbier von Bagdad“ von Peter Cornelius.

— Der „Musikverein“ zu Bochum, Dirigent städtischer Musikdirektor Arno Schütze, gibt in der kommenden Spielzeit fünf Konzerte. Im ersten, einem Kammermusikabend, soll ein Streichtrio von Marteau (unter Mitwirkung des Komponisten) und Brahms’ f moll-Klavierquintett aufgeführt werden. Das 2. Konzert verheißt Beethovens Eroica, Dvořáks Ouvertüre „In der Natur“ und Solovorträge von Prof. Bram Eldering, Köln (u. a. Violinkonzert von Brahms). Im dritten Konzert kommt Mendelssohns „Erste Walpurgisnacht“, Schumanns „Spanisches Liederspiel“ und Bruchs „Feuerkreuz“ zur Aufführung. Für das vierte Konzert sind Liszts „Faust-Symphonie“, R. Straußens „Wanderers Sturmlied“ und Vorspiel und zwei Gesänge Walthers aus den „Meistersingern“ von Wagner vorgesehen. Das 5. Konzert wird Bachs „Matthäus-Passion“ gewidmet sein. Außerdem finden noch am 12. Januar und 22. März zwei Kammermusiken mit Werken von Schubert, Schlegel (Klavierquartett), Brahms statt.

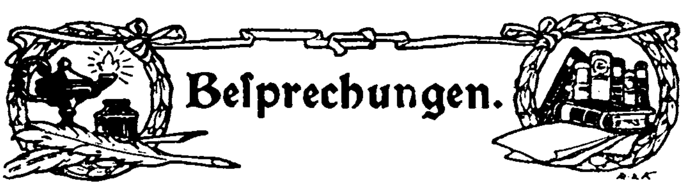
— Karl Goepfarts Orchesterwerke (Ouvertüre zur Oper „Quintin Messis“, Matrosentanz, Am Chiemsee, Traumbilder aus „Beerenlieschen“) sind in den Konzerten der Kurkapellen von Wiesbaden und Neuenahr des öfteren mit bestem Erfolg gespielt worden. Desgleichen in Kissingen das effektvolle „Konzertvorspiel“ und die Vorspiele zu „Camilla“ und „Rhodopis“. Sämtliche Werke sind noch Manuskript und vom Komponisten (Weimar) zu beziehen.

— In der Züricher Tonhalle hat Lothar Kempter den Karin-Walzer und die Mazurca phantastica von Alice Danziger aufgeführt. Letzteres Stück wurde auch in Luzern in einem Orchesterkonzert unter Leitung Fugamallis von der Mailänder Scala gespielt.

— Der französische Komponist Charles Widor, der jüngst zum Mitglied der Berliner Akademie der schönen Künste gewählt worden ist, hat, wie man uns mitteilt, der genannten Akademie eine „Symphonie sacrée“ für Orgel und Orchester gewidmet. (Außer Widor sind noch Saint-Saëns und Bonnat französische Mitglieder der Berliner Akademie.)

— Pater Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, zurzeit in New York, ist mit der Komposition eines neuen Werkes: „Die sieben Worte des Herrn am Kreuze“, für Soli, Chor und großes Orchester, beschäftigt. Zugleich ist er für weitere Aufführungen seiner großen Oratorien in Amerika tätig.

— In Tokio hat unlängst das erste Bach-Konzert auf japanischem Boden stattgefunden. Der bekannte Organist Salto trug ausschließlich Schöpfungen des großen Thomaskantors auf der Orgel vor. Man ist überhaupt in Japan eifrig bemüht, sich mit der abendländischen Musik nach Möglichkeit vertraut zu machen. So besteht seit kurzem in Kobe ein Chopin-Klub, der bereits ein Konzert gegeben hat. Ein Bild Chopins zierte das Podium und ebenso waren auf letzterem große Tafeln angebracht, die biographische Daten über den polnischen Meister enthielten.



Marie von Mouchanoff-Kalergis in Briefen an ihre Tochter. Herausgegeben bei Breitkopf & Härtel von La Mara. Leipzig 1907. 5 Mk. (mit zwei Bildnissen). — In den „Süddeutschen Monatsheften“ erscheinen gegenwärtig Robert v. Hornsteins (gest. 1890) Memoiren. Eine Stelle daraus, die sich auf den Aufenthalt des Komponisten in Kissingen bezieht, sei hier mitgeteilt: „Kissingen war damals besonders interessant durch die Anwesenheit einiger hervorragender Diplomaten, welche einen Kongreß abhielten. An der Spitze der alte Kanzler Nesselrode. Bei Nesselrode machte seine Nichte die Honneurs. — Eine stattliche Weltdame mit den vornehmsten Manieren, war sie auch eine hervorragende Pianistin. Sie war eine Schülerin von Chopin und von Liszt, eine Freundin von Cavaignac und Louis Napoleon. Ersteren soll sie geliebt, letzterem einen Korb gegeben haben. Er soll ernstlich damit umgegangen sein, sie zu heiraten und an ihm habe es nicht gelegen, daß nichts daraus wurde.“ Die Frau, von der Baron Hornstein hier spricht, ist Frau von Mouchanoff-Kalergis. Durch Heine ist sie im Romanzero verewigt, Gautier wurde zu einem seiner farbenreichsten Gedichte durch sie begeistert. Unter den Frauen ihrer Zeit war sie eine der schönsten und eine der geistreichsten zugleich. In engen Beziehungen stand sie zu Fürsten, Gelehrten und Künstlern; ihre Seelengüte und Seelengröße wurden gleichermaßen gerühmt. Ein Hauch aus großen, jetzt vergangenen Tagen weht uns aus den Briefen dieser Frau an, die, man kann sagen, mit fast allen Größen ihrer Zeit in persönliche Berührung kam. Man erwarte nicht tiefgründige Erörterungen in den Briefen dieser Frau. Man denke, es sind die Briefe einer zärtlichen Mutter an ihre geliebte Tochter. In flüssigem Französisch teilt Marie von Mouchanoff dieser Tochter (mitunter auch anderen Adressaten) vor allem mit, was sie selbst erlebt oder was sie sonst bei ihren weitgehenden Beziehungen zu Hof- und Künstlerkreisen Erzählenswertes erfährt. Bekannt ist, daß im Jahre 1860 Wagner der Güte Frau von Mouchanoffs die Deckung des Pariser Konzert-Defizits verdankte (10000 Fr. betrug die Summe). Man wird mit besonderem Interesse die Briefstellen verfolgen, wo die Schreiberin auf Wagner zu sprechen kommt. Ihre grenzenlose Verehrung für Wagner faßt sie einmal in dem Ausruf zusammen: „Quel bonheur de vivre en même temps que le plus grand génie du monde germanique et de pouvoir s'édifier à ses chefs-d'oeuvre!“ Sie ist Enthusiastin, begeistert sich aber nicht nur für eine Richtung allein. Brahms ist ihr auf seinem Gebiet ebenso bedeutend wie Wagner auf dem seinigen, sie bedauert, zehn Jahre lang nichts von Brahms gewußt zu haben und macht sich daran, seine Musik zu studieren. — Rührend ist, was sie (München, Januar 1872) von Cornelius zu sagen weiß. Ueberall in den Briefen wird man interessante Bekanntschaften machen; vertieft man sich darein, so werden die Schatten lebendig, man glaubt selbst mitzuerleben und einer Zeit anzugehören, die lange schon vergangen.

A. Eisenmann.

R. M. Breithaupt. Die Grundlagen der Klaviertechnik. (C. F. Kahnt Nachf.) — Als zweiten Teil seiner „natürlichen Klaviertechnik“ hat Rudolf M. Breithaupt nun sozusagen als Führer in die Praxis seine „Grundlagen der Klaviertechnik“ herausgegeben. Noch selten in letzter Zeit hat mich ein Werk so lebhaft erfreut, wie diese Arbeit eines denkenden, unter den nicht immer denkenden Musikern und Klavierpädagogen! Was ich seit Jahr und Tag selbst erstrebt, was ich in ungezählten Veröffentlichungen bald mehr bald weniger eifrig verfochten, das predigt dies Breithauptsche Werk. Aber ich habe in diesem redegewandten Pädagogen den Meister gefunden. Was vor ihm nur angedeutet wurde, das erläutert, klärt der Autor in genanntem Werke auf ebenso logische wie leichtfaßliche Weise, indem er sich einfach für seine Darstellungen höchst anschaulicher Illustrationen bedient, die, wenn auch nicht ganz, so doch weitgehend die praktische, lebendige Vorführung und Erläuterung zu ersetzen vermögen. Der Anfang und das Endziel alles Strebens nach erfolgreicher pianistischer Betätigung sind bei Breithaupt ungemein nahe aneinander gerückt. Die individuelle Behandlung und Erziehung des Individuums ist seine Devise. Die Nutzlosigkeit unendlicher, gedankenloser technischer Studien legt der Verfasser für jeden denkfähigen Menschen klar und öffnet denen die Augen, die sich von mehr oder weniger „berühmten“ Anschlags-Aposteln in Amt und Würden und ohne „staatliche Beglaubigung“ bisher nur allzu gern irre führen, düpieren, imponieren ließen. Der Natürlichkeit des Anschlages, der Uebertragung musikalischen Empfindens vermittelst der Körperreaktivität auf das Tonwerkzeug, das Klavier, redet Breithaupt das Wort und setzt sich und seine Unterrichtsmethode damit in Einklang mit den Anschauungen und Erfahrungen aller großen Klavierkünstler, unter denen kein einziger noch der Geheimniskrämerei der Methodisten des Klavieranschlages huldigt oder irgendwelche Beachtung schenkt. Ich möchte den ernsteren Klavierlehrern und denkenden Musikern wie Musikschülern die Breithauptsche fachkundige und fleißige, den Nagel stets auf den Kopf treffende Arbeit dringend zum Studium empfehlen.

A. Eccarius-Sieber.

Die „Mitteilungen für die Mozartgemeinde“ in Berlin (Königliche Hofbuchhandlung E. S. Mittler & Sohn) werden in einer neuen (der dritten) Folge fortgesetzt, von der das erste Heft vorliegt. Man schreibt uns darüber: Von den zwei größeren Aufsätzen gibt der erste „Die Verbindung von Musik und Drama“ interessante Hinweise auf die wichtigsten Erscheinungen, die in dieser Vereinigung sowohl auf dem Gebiete der Oper wie des Schauspiels hervorgetreten sind. Beachtenswert sind dabei einesteils die Grundsätze, die dafür bereits Schiller entwickelt hat, um durch Mitwirkung der Musik stärkere Wirkungen für das Drama zu erreichen. Ferner werden interessante Mitteilungen über die Entstehungsgeschichte von Schumanns Musik zu „Manfred“ gemacht, die aus ähnlichen Bestrebungen und auf Anregung eines Pfarrers Suckow in Schlesien hervorgegangen ist. — Der zweite Aufsatz gibt ein sehr unterhaltendes und anschauliches Bild der gesellschaftlichen Verhältnisse in Salzburg zur Zeit Mozarts, wie über die mancherlei Beziehungen der Mozartfamilie zu damaligen Persönlichkeiten. Besonders erheiternd sind dabei verschiedene schriftliche Aufzeichnungen von Mozarts Schwester Nannerl. Auch Schikaneder, der erst später in Wien mit Mozart befreundet wurde, wird hier als Salzburger Theaterdirektor vorgeführt. — Eine wertvolle Notenbeilage ist die durch vorzüglichen Lichtdruck wiedergegebene Komposition eines von Mozart in Italien in seinem fünfzehnten Lebensjahr geschriebenen „Kyrie“ in kanonischer Form für fünf Soprane, ein Beispiel seines eminenten kontrapunktischen Wissens. Das merkwürdige Stück nimmt in der täuschend wiedergegebenen Handschrift fünf Partiturseiten ein. — Andere Nachrichten betreffen die Berliner Mozartgemeinde, deren Geschäftsstelle wie bisher die Musikalienhandlung Raabe & Plothow ist.

* * *

Lieder.

Paul Mauderscheid. Klassische Frauenduette für Einzel- oder Chorgesang mit Klavierbegleitung zum Schul- und Hausgebrauch. 4 Hefte (à 2 Mk.), Verlag von L. Schwann in Düsseldorf. Diese Sammlung, enthaltend zwei Hefte Weltliches (Natur- und Menschenleben) und zwei Hefte Geistliches, soll eine Ergänzung der Lieder-

bücher für höhere Mädchenschulen bilden, aber auch in Vereinen und im häuslichen Kreise Stoff zu musikalischer Erbauung bieten. Die Auswahl ist eine glückliche und passende, die Bearbeitung dem praktischen Zweck entsprechend. Uebrigens sind die meisten Gesänge Originalstücke von Mendelssohn, Schumann, Cornelius, Mozart, Händel, Bach, Pergolese u. a. Gewiß für viele sangeslustige Töchter eine willkommene Gabe!

Herman Zumpe. Vier Lieder aus dem Verlag von E. W. Fritzsch in Leipzig sind zu empfehlen (2.50 Mk.) und aus dem Verlag von P. Pabst in Leipzig von demselben Komponisten fünf Lieder (3 Mk.). Die zahlreichen Verehrer des zu früh Dahingeschiedenen finden in diesen Liedern ganz köstliche Früchte seiner tondichterischen Begabung, von denen die zwei altdeutschen Volkslieder, vor allem das originelle „Die Königskinder" und das feinempfundene „Liederseelen", sowie das „Ständchen" mit seiner entzückenden Weise und der reizvollen Klavierbegleitung hervorgehoben sein sollen.

Joseph Renner jr. Op. 49. Vier Lieder: Isolde (1.20 Mk.), Wiedersehen (1.20 Mk.), „Und schlägt mir dein Herz" (1 Mk.), „Morgens send' ich dir die Veilchen" (80 Pf.). Verlag von F. E. C. Leuckart in Leipzig. Vorwiegend ernstgestimmte, feurig empfundene, in Deklamation und Harmonisierung ein tüchtiges Talent bekundende Lieder.

Professor **A. Friedr. v. Blanc.** Kaiserhymne. Verlag von Joh. Enrich in Duisburg. (1 Mk.) Patriotischer Ton, muntere Klavierbegleitung, schlicht und volksmäßig gehalten.

L. Schiedermair. Drei Liebesgesänge, op. 19. 1. Gute Nacht. 2. Reise. 3 Aufblick. (3 Mk.) Verlag von Alfred Schmid Nachf. in München. Diese zart und fein abgetönten Lieder zeichnen sich durch innigen Empfindungsausdruck aus, bei eigentümlicher, ungewöhnlicher Harmonisierung.

Richard Günther. Geistliche Lieder von Georg Wilhelm Schulze nebst einem Anhang. Mit Orgel- oder Klavierbegleitung. Verlag von Rich. Mühlmann in Halle a. S. (schön gebunden). Zu den warm empfundenen religiösen Gedichten hat der Herausgeber mit feinem Takt passende Weisen, Choralmelodien und geistliche Arien ausgewählt, sämtliche in gutem vierstimmigen Satz. Von Komponisten dieser ansprechenden Gesänge sind genannt A. Becker, H. Opitz, H. Textor, G. Weiß, W. Braun, O. Gehrke und R. Günther. Dr. A. Schüz.



Kunst und Künstler.

— Ueber die Nachfolge Joachims in der Leitung der Berliner Königl. Hochschule für Musik lesen wir in der „Allg. Musikzeitung": „Die Frage wird eifrig erörtert und es sind auch schon Namen von angeblichen künftigen Direktoren der Hochschule genannt worden. Alle diese Namensnennungen sind Kombinationen ohne jeden tatsächlichen Untergrund, denn es gilt gar nicht, einen neuen Direktor an Stelle Joachims zu finden, da die Königl. akademische Hochschule für Musik ein Direktorium, aber keinen Direktor besitzt, und Joachim nur persönlich den Titel eines solchen führte. In Wirklichkeit war er lediglich einer der vier Abteilungsvorsteher, die das Direktorium bilden, und es wird sich daher demnächst nur darum handeln, einen neuen Vorsteher der Abteilung für Orchesterinstrumente zu berufen. Die Berufung selbst liegt beim Kultusministerium, das wahrscheinlich zunächst einige hervorragende Persönlichkeiten der Musikwelt um Vorschläge ersuchen wird. Die besondere Stellung, die Joachim in der Leitung der Hochschule einnahm, war ihm im Jahre 1895 vom Kaiser als eine eigens für ihn geschaffene Auszeichnung eingeräumt worden. Bis dahin wechselte innerhalb des Direktoriums die oberste Leitung alljährlich gemäß dem Statut, das für die Hochschule im Jahre 1882 festgesetzt und vom Kaiser Wilhelm I. bestätigt worden war. Nachdem dieses Statut 13 Jahre in Kraft gewesen war, änderte es Kaiser Wilhelm II. dahin ab, daß, solange Joachim lebte, der jährliche Wechsel aufzuhören habe und Joachim als Direktor der Königl. Hochschule für Musik zu betrachten sei. Diese Würde war mithin ausschließlich an die Person des großen Künstlers geknüpft und ist jetzt mit seinem Tode erloschen."

— Vom Urheberrecht. Das Urheberrecht für den Musikhandel auf „Tristan und Isolde" ist in England abgelaufen, und das Werk, das bisher nur für 15 Schilling zu kaufen war, wird demnächst in der billigen Ausgabe zu 3½ Schilling erscheinen. Damit wird das Werk in England wohl schnell populär werden; als „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Der fliegende Holländer", die schon früher freigeworden waren, in der billigen Ausgabe erschienen, steigerte sich die Nachfrage mit einem Schlag ins Ungeheure. Bisher haben der „Tannhäuser" und „Lohengrin" unter allen Wagneropern in England die höchsten Verkaufsziffern behauptet. Bemerkenswert ist die Aeußerung des englischen Wagner-Verlegers, daß der Verkauf der Wagner-Werke, unbeeinflußt von Modeschwärmerei auf dem Gebiete der leichteren Musik, stetig wächst. — Mit der neuen „Cavalleria rusticana" der Brüder Monleone werden sich, wie die „Signale" mitteilen, nächstens die Gerichte zu beschäftigen haben. Mascagni und sein Verleger Sonzogno in Mailand haben gegen das Künstlerpaar Klage eingereicht, weil dessen Operntext eine unerlaubte Benutzung desjenigen sei, den Mascagnis eigene Librettisten aus dem bekannten Drama Vergas hergestellt hätten; in zweiter Linie soll die Anklage wegen unlauteren Wettbewerbes erhoben werden. Der Prozeß soll noch in diesem Jahre zum Austrage kommen.

— Das Volkslied. Eine Sammlung jüdisch-deutscher Volkslieder wird, wie die Börsenzeitung mitteilt, jetzt in Oesterreich auf Staatskosten veranstaltet. Das österreichische Unterrichtsministerium beschloß vor einiger Zeit, im Jahre 1908 zum 60jährigen Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josefs eine Sammlung der Volkslieder aller in Oesterreich wohnenden Volksstämme herauszugeben. Eine Anzahl jüdischer Akademiker-Vereine mit zionistischer Tendenz richtete an das Unterrichtsministerium die Bitte, auch die jüdischen Volkslieder in die Sammlung mit einzubeziehen, und erbot sich, selbst die schwierige Arbeit des Sammelns und Verdeutschens dieser hauptsächlich im Munde der ärmeren jüdischen Bevölkerung Galiziens lebenden Poesien zu übernehmen. Das Ministerium hat dem Ersuchen stattgegeben.

— „Liszts Offenbarung" (Schlüssel zur Freiheit des Individuums) nennt sich ein von Frederic Horace Clark verfaßtes und erst kürzlich erschienenes Werk, das einen Wendepunkt in der Musikübung und Musikästhetik herbeiführen will. (?)

— Vom Organistenstande. Der neugegründete Westfälische Organisten-Verein, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, mit dazu beizutragen, die ideale und materielle Lage der Organisten im allgemeinen und in der Provinz Westfalen im besonderen zu verbessern, hat in den Vorstand Herrn C. Holtschneider, Musikdirektor in Dortmund, als I. Vorsitzenden, Herrn Rektor Stork in Dortmund als II. Vorsitzenden gewählt; ferner die Herren: Organist Haumann, I. Schriftführer, Organist Schröder, II. Schriftführer, Organist Herrmann, Kassierer, sämtlich zu Dortmund. Als Beisitzer wurden die Herren Organist Rummenhöller, Dorstfeld und Rektor Lübold, Marten gewählt.

— Musik- und Theater-Ausstellung Wien 1907. Die Vorarbeiten des Komitees der im Dezember dieses Jahres in den Gartenbausälen stattfindenden Musik- und Theater-Ausstellung sind bereits so weit gediehen, daß in den letzten Wochen die ausführlichen Prospekte mit dem Ausstellungsplan versendet werden konnten, worauf auch schon zahlreiche Anmeldungen heimischer wie auch hervorragender ausländischer Industrien erfolgten. Es verspricht aller Voraussicht nach die Musik- und Theater-Ausstellung selten reich beschickt zu werden; in ihrem Mittelpunkt werden eine Reihe hochinteressanter technischer Errungenschaften auf dem Gebiete des modernen Musik- und Theaterwesens stehen. Die Gratisversendungen von Prospekten sowie die Erteilung aller Auskünfte erfolgt durch das Komitee der Musik- und Theater-Ausstellung Wien, I. Weihburggasse 26.

— Ballettreform. Die Münchner Hofbühne ist mit Isadora Duncan in Verbindung getreten, um sie zur Reform des Hofballetts heranzuziehen. Man hofft zu erreichen, daß die Duncan-Schule nach München verlegt und der Hofballettschule angegliedert werden kann.

— Sängerfahrten. Der Wiener „Schubertbund" plant für den nächsten Frühsommer eine Sängerfahrt nach Stockholm. Es werden von den über 400 aktiven Mitgliedern etwa 250 an der Reise teilnehmen. Auch in Christiania und in Kopenhagen wird der Schubertbund sich hören lassen. — Der Berliner Lehrergesangverein ist aufgefordert worden wegen einer Sängerfahrt nach Amerika für 1908 in Verhandlungen zu treten. In diesem Jahre findet in New York ein Wettstreit deutsch-amerikanischer Gesangvereine statt, zu dem der deutsche Kaiser einen Preis gestiftet hat.

— Beethovens und Schuberts Grabstätte. Mit Wehmut muß den Kunstfreund die Tatsache erfüllen, daß mit den zur Auflassung bestimmten Friedhöfen in Wien auch die alten Gräber Beethovens und Schuberts auf dem alten Währinger Ortsfriedhof zerstört werden sollen. Wohl sind ja die Gebeine der beiden Meister längst in Ehrengräbern auf dem Zentralfriedhof beigesetzt — aber begraben wurden sie doch nur einmal und die ernsten Bäume und Sträucher rings um die alten Gräber haben vielleicht aus ihren vermodernden Herzen die erste Nahrung gesogen. Der Platz, an dem die zwei Gräber — Schubert wurde bekanntlich auf seinen eigenen Wunsch dicht neben Beethoven bestattet — liegen, ist ungemein stimmungsvoll — es ist ewig schade, daß nicht wenigstens das eine Fleckchen erhalten bleibt! E. v. K.

— Ueber die Leistungen eines Sängers berichtet die „Rhein. Musik- und Theater-Ztg.": Der Dresdner Heldentenor Karl Burrian hat im Mai folgendes Pensum absolviert: „Tannhäuser" in Nürnberg (1. Mai: Reise nach Dresden); 2. Mai: „Werther" und 3. Mai: „Herodes" (Salome) in Dresden (nachts: Reise nach Dessau); 4. Mai: Generalprobe und Aufführung „Fausts Verdammnis" in Dessau (5. Mai: Reise nach Paris); 5. Mai: Oeffentliche Generalprobe von „Salome" in Paris; 8. Mai: „Herodes" in Paris (9. Mai: Reise nach Brüssel); 11. und 13. Mai: „Tristan" in Brüssel (14./15. Mai: Reise nach Dresden); 16. Mai: „Werther"; 18. Mai: „Walter von Stolzing" und 21. Mai: „Bohème" in Dresden (22. Mai: Reise nach Prag); 23. und 25. Mai: die beiden „Siegfriede" in Prag. Dabei blieb Burrian fast bis zum Schluß prachtvoll bei Stimme und feierte speziell in Prag als Jung-Siegfried wahre Triumphe. — Das

stellt allerdings einen Rekord dar, der nicht leicht zu übertreffen ist. Ob aber das Hin- und Herreisen im Zusammenhang mit den Anstrengungen auf der Bühne der Stimme förderlich, ist eine andere Frage.

* * *

Personalnachrichten.

— Auszeichnungen und Ernennungen. Der nicht unbekannte „deutsche Barde", Dr. Kristel, bereist zurzeit Württemberg und hat sich auch vor dem Königspaare in Friedrichshafen hören lassen. Das Hofmarschallamt sandte an den Sänger folgendes Schreiben: „Der Barde Herr Dr. Kristel hat am 15. August vor Ihren Königlichen Majestäten gesungen und sich durch seine schöne Stimme und seinen vollendeten Vortrag die allerhöchste Anerkennung in vollstem Maße erworben." — Dem Direktor des Bromberger Konservatoriums Arnold Schattschneider ist der Titel eines königl. Musikdirektors verliehen worden.

— Prof. Heinrich Zöllner ist als erster Kapellmeister in den Verband der Vlämischen Oper zu Antwerpen eingetreten. Die Vlämische Oper weiht ihr neues, 4 Millionen Frs. kostendes Opernhaus im Oktober ein. Seinen Kontrakt mit dem Sternschen Konservatorium in Berlin, an das Prof. Zöllner als Lehrer der Komposition berufen war, hat er auf gütliche Weise gelöst.

— Zum Direktor der königl. Musikschule Würzburg ist an Stelle des verstorbenen Dr. Kliebert Prof. Max Meyer-Olbersleben ernannt worden, der bisher dort als Lehrer für Theorie und Komposition wirkte.

— Für den Zyklus 1907/08 der Volks-Symphonie-Konzerte hat Hofrat Kaim die Herren Ernst Böhe und Walter Courvoisier als Dirigenten verpflichtet. — Desgleichen ist Alonso Cor de Las, der bisher im Kaim-Orchester nur als Gast dirigiert hatte, als ständiger Dirigent neben den derzeitigen Leitern verpflichtet worden.

— Der langjährige Direktor des Salzburger Mozarteums Joseph Friedrich Hummel wird Mitte Februar in den Ruhestand treten. Zu seinem Nachfolger ist der Wiener Komponist Joseph Reiter ernannt worden.

— Kapellmeister Arthur Bodanzky, früher an der Berliner Lortzing-Oper, ist als erster Kapellmeister an das Prager Deutsche Landestheater engagiert worden. Er wird in seiner neuen Stellung dem Kapellmeister Ottenheimer koordiniert sein.

— Die durch Dr. Göhlers Weggang vakant gewordene Dirigentenstelle bei dem „Riedel-Verein" in Leipzig ist Joseph Pembaur jr., einem Sohne des Innsbrucker Universitäts-Musikdirektors Prof. Joseph Pembaur, übertragen worden. — Pembaur genießt in Leipzig als vortrefflicher Lehrer und guter Musiker viel Ansehen — inwieweit sich seine Berufung zum Leiter eines so großen Chorvereins wie des Riedelschen rechtfertigen und begründen läßt, ist eine Frage der Zeit. E. S.

— Als erster Kapellmeister ist an Stelle des nach Nürnberg engagierten Herrn Tittel Herr E. Mörike an das Stadttheater in Halle a. S. verpflichtet worden.

— Das Magdeburger Stadttheater ist an den Oberinspektor des Hamburger Stadttheaters Koßmann verpachtet worden.

— An Stelle des für ein Jahr beurlaubten Komponisten Ewald Straeßer hat das Kölner Konservatorium Herrn Konrad Ramrath als Theorielehrer berufen.

— Dr. P. Kuhn vom Darmstädter Hoftheater ist nach erfolgreichen Gastspielen als David und Mime auf fünf Jahre an das Hoftheater in München engagiert worden.

— Der Bassist Scheffel vom Stadttheater in Aachen ist nach erfolgreichem Gastspiel als Ersatz für den nach Frankfurt a. M. gehenden Herrn Lankow an das Dresdner Hoftheater verpflichtet worden.

— Der italienische Komponist Franchetti, der Schöpfer der Oper „Germania", hat nach einer Zeitungsnachricht eine musikalische Entdeckungsreise zu den Hindus angetreten. Er will dort Land und Leute, ihre Sitten und ihr Theater studieren, um später aus diesem neuen Stoff eine große Oper anzufertigen.

— Das 25jährige Jubiläum seiner Zugehörigkeit zur Hofkapelle hat Hofmusikdirektor Max Clarus in Braunschweig begangen, wobei ihm wohlverdiente Ehren zuteil wurden.

— Der Kölner Gesanglehrer Rich. Schulz-Dornburg blickt in diesem Jahre auf eine 25jährige Tätigkeit im Dienste der Gesangskunst zurück.

— Edvard Grieg ist am Sonntag den 8. September unter großer Teilnahme zu Bergen beigesetzt worden, nachdem im Museum für Kunst, wo der Sarg aufgebahrt war, eine Trauerfeier abgehalten worden war. Unmittelbar hinter dem Sarg folgten der Vertreter des Königs, General v. Nissen, der Vertreter des deutschen Kaisers, der Vertreter der norwegischen Regierung, sowie die Familienangehörigen des Verstorbenen. — Die Zahl der Kondolenzkundgebungen aus dem In- und Auslande war überaus groß. Zur aufgebahrten Leiche, wo bis zur Beisetzung acht junge Norweger die Ehrenwache gehalten hatten, waren über 7000 Personen gewallfahrtet. — Als Vertreter des deutschen Kaisers legte der deutsche Gesandte einen Kranz nieder und gab in einer Ansprache der großen Teilnahme des Kaisers und des deutschen Volkes an dem Hinscheiden Griegs Ausdruck. Die Leiche Griegs wurde im Bergener Krematorium verbrannt.

An unsere Leser und Freunde.

Der XXVIII. Jahrgang der „Neuen Musik-Zeitung" geht heute zu Ende. Bei einem Rückblick auf die in den 24 Nummern dieses Jahrgangs veröffentlichten Aufsätze fällt uns sofort Felix Draesekes „Mahnruf" wieder ins Gedächtnis. Der in Nr. 1 erschienene Artikel „Die Konfusion in der Musik" ist zum musikalischen Schlagworte im Kampfe der Meinungen geworden, Losung und Feldgeschrei der einen Partei, und die Erörterungen, die sich an Draesekes Ausführungen (auch in unserem Blatte) anknüpften, wollen auch heute noch nicht verstummen. Wir dürfen mit Genugtuung auf die Tatsache hinweisen, daß in der „Neuen Musik-Zeitung" der Artikel erschien, der in der Musikgeschichte sozusagen als ein kritischer Markstein sicher Beachtung finden wird; möge er nun später im positiven oder negativen Sinne beurteilt werden. Gleichzeitig bildet aber sein Erscheinen in unseren Spalten ein Charakteristikum für unser Blatt; nämlich insofern, als damit zur Evidenz bewiesen ist, daß wir nicht zu denen gehören, die in Ueberhebung ihrer selbst und in notorischer Blindheit gegenüber den so mannigfaltigen Ausstrahlungen unserer Zeit, ihres so verschiedenen künstlerischen Wollens und ihrer „differenzierten" Empfindungen die eigene Meinung als die allein richtige ihren Lesern aufoktroyieren wollen, sondern die in der Gewährung einer freien Meinungsäußerung über alle zeitbewegenden Fragen das Heil erblicken, die auf diese ebenso anregende wie gerechte Weise die Lösung schwebender Fragen herbeizuführen oder ihr doch nahe zu kommen trachten. Anderseits wird uns aber niemand jenen blutleeren Preßunternehmungen zuzählen, die aus wohlerwogenen Utilitätsgründen eine eigene Meinung überhaupt nicht zu äußern wagen, die ohne irgendwelche Stellungnahme jeder Ansicht Raum gewähren, um möglichst allen zu gefallen. Wer unser Blatt kennt, weiß, daß es einen bestimmten Kurs vor Augen hat und unbeirrt darauf lossteuert, daß wir keineswegs mit unserer Meinung hinter dem Berg halten, sondern in gewissen Fällen sie recht deutlich zum Ausdruck zu bringen uns erlauben. Gerade aber die bei aller Konsequenz der eigenen Meinung nicht einseitige Ausgestaltung unseres Blattes ermöglicht es, daß wir von den hervorragendsten Musikschriftstellern unserer Zeit immer mehr und mehr zu Mitarbeitern gewinnen; die „Neue Musik-Zeitung" soll ein geistiger Turnierplatz der Vornehmsten und Besten sein, und indem wir möglichst viel Problemen zu Leibe rücken wollen, hoffen wir gleichzeitig, uns weiterhin zu erhalten, was neben der allgemein verständlichen Darstellung als ein besonderer Vorzug unseres Blattes in öffentlichen Kritiken und privaten Aeußerungen bezeichnet wird: Lebendigkeit!

Neben der Erörterung von musikalischen Zeitfragen, von denen gleich die nächsten Nummern im neuen Jahrgang einige sehr interessante behandeln werden, neben der sorgfältigen Beachtung des öffentlichen Musiklebens in all seinen Zweigen überhaupt, wird der Hausmusik in unserem Blatte eine bleibende Stätte eingeräumt bleiben. Nicht minder soll der pädagogisch-theoretische Teil (Tonsatz- und Formenlehre, Analysen) unseres Programms weiter gepflegt und ausgebaut werden, wobei jedoch dem Feuilleton ein entsprechender Raum nach wie vor eingeräumt wird. Auch in der **Musikbeilage** suchen wir ein Gleichgewicht zwischen neuerer Musik und der Bearbeitung der älteren Meister herzustellen, die, wie unsere Leser gesehen haben werden, in letzter Zeit mehr als früher Beachtung finden. Davon, daß die **Musikgeschichte** von Richard Batka, die unserem Blatte auch weiterhin gratis beigelegt wird, die Ansprüche eines modernen Werkes tatsächlich erfüllt, hoffen wir unsere Abonnenten schon mit den bisher erschienenen Lieferungen überzeugt zu haben. —

Daß wir mit unserer Darstellung der Verhältnisse in dem Aufsatz über das Dresdner Tonkünstlerfest das Rechte getroffen haben, hat gerade die letzte Zeit gelehrt. Die Aera der Wagner-Epigonen ist vorüber: Reger entfalten sich neue lebendige Kräfte und Triebe, und mancher Strauß wird um sie noch auszufechten sein. Die Erbitterung, die sich an einigen Orten schon bis zu sinnlosen Wutausbrüchen gesteigert hat, spricht deutlicher als alles andere davon, daß sich der Streit um wirkliche musikalische Potenzen dreht. Wir leben in einer hochinteressanten Epoche, deren Ende niemand mit Sicherheit voraussagen kann. Es soll aber unsere Aufgabe sein, ihre Bewegungen mit lebhaftem Interesse zu verfolgen und durch die kreisenden Wellen der Oberfläche in die Tiefe zu forschen, um den Lauf der verborgenen Quellen zu vermehren, um die inneren Motive der äußeren Erscheinungen zu erkennen. Und dabei bitten wir um die Unterstützung unserer Leser: Mögen sie uns auch ferner wie bisher mit Vertrauen folgen, es handelt sich um hohe, ideale Güter!

Verlag und Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung".

* * *

☞ Der heutigen Nummer liegen Postkarten bei. Wir bitten, uns darauf die Namen solcher Musikfreunde aus Bekanntenkreisen anzugeben, die an unseren Bestrebungen Interesse nehmen. Wir werden ihnen Probenummern kostenlos zugehen lassen und ersuchen höflich, von diesen Karten ausgiebigen Gebrauch zu machen.

Schluß der Redaktion am 7. September, Ausgabe dieser Nummer am 19. September, der nächsten Nummer am 3. Okt.

Schriftleitung: Oswald Kühn in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart. — Kommissionsverlag in Leipzig: F. Volckmar.

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Schneewittchen in der Wiege.

(Anna Ritter.)

Georg Capellen.




Lebhafter.
witt - chen hold in der Wie - gen träumt lä - chelnd für sich hin, die
Mut - ter schaukelt's lei - - se, sie schaukelt es lei - - se, die
rit.
blas - - se Kö - ni - gin, die blas - se Kö - ni - gin.
Erstes Tempo.
Sehr ruhig.
Sie singt ein al - tes Lied - chen, das
hat so we - hen Klang, durch ho - - he Bo - - gen -



fen - - ster schwebt zit - ternd der Ge - sang, schwebt

zit-ternd der Ge - sang. Schnee-wittchen? **Lebhafter.** Schneewittchen hold in der

Wie - gen träumt lä - chelnd für sich hin. Die Mut - ter ist ge-

stor - - ben, ach, ist ge - stor - ben, die blas - se Kö - ni-

gin, die blas - se Kö - - ni - gin.

dolce e rit. *rit.* *pp molto rit.* *molto rit.* *smorz.*

Burleske.

Frédéric Garnier.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1122

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Mazurka.

K. Goepfart.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.


Ruhiger, grazioso.
stringendo
Vivo.


furioso ff
Tempo I.
mf
tr
p
Vivo.
f
mf
Lento.
p
Vivo.
f
pp
8
Ped.

Am träumenden See.



XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

(HOMMAGE À GRIEG.)

Mazurka.

Karl Thiessen.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1100


poco stringendo
ff a tempo
pp misterioso
molto rallent.
Tempo I.
p dolce
allargando
molto cresc.
sff
poco a poco rit. e smorzando
pp
ppp

Um dein Fensterlein.

Gedicht von Irene Wahlström.

Fritz Kirchner.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.


Um dein Fen - sterlein girrt ein wei - ßes Täub - chen, und ein
Räup - chen schlängelt sich her - nie - der auf's Ge - sim - se wie - der.
a tempo
cresc.
Un - ter deinem Fen - sterlein steht ein wil - der Kna - be,
rit.
der so gern dich ha - be, dich, du schö - ne,
leidenschaftlich
schö - ne Maid, in der Früh - lings, Früh - lings - zeit!
p
f


Vor der Waldschmiede.
W. Niemann.
Poco Andante.
PIANO.
pp grave e sotto voce
una corda
Allegro molto marcato, ma moderato.
pp tre corde
senza Ped.
p
mf
poco rit.
f
mf
ff marcatissimo
p
cresc. poco a poco
sffz
mf
p


p cantabile
pp dolcissimo
una corda
p tre corde
cresc.
mf
dim.
p
mf cant. il basso
mf
cresc.
rit.
sf


sfz
f
rit.
Tempo I.
ff
mf
poco rit.
f
mf
ff marcatissimo
p
cresc. poco a
poco
sffz
sffz
pp
p un poco marc.
una corda
rit.
Poco Andante
pp grave e sotto voce
una corda
tre corde
sffz
sffz


p cantabile
pp dolcissimo
una corda
p tre corde
cresc.
mf
dim.
mf cant. il basso
p
mf
cresc.
rit.
sfz

sfz *f* *rit.*

Tempo I.

ff

mf *poco rit.* *f*

mf *ff marcatissimo* *p* *cresc. poco a*

poco *sffz* *sffz*

pp *p un poco marc.* *una corda* *rit.*

Poco Andante

pp grave e sotto voce
una corda
sffz *tre corde* *sffz*

Untreu.

Gedicht von Peter Cornelius.



XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

An der Quelle.




p
poco rit.
mp
cantabile
pp
m.g.


mp
pp
crescendo
poco
a
poco
m.d.
mf
m.g.
m.g.
p
dim.
rit.


pp mormorando ed egualmente
cresc.
sf
pp
ppp
ppp

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Rigaudon.

Heinrich Schwartz.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.
N. M.-Z. 1109


p dolce
pp
p
pp
pp
p
cresc.
ten.
p
f
p

Romanze von C. M. v. Weber.

Für Violine und Pianoforte bearbeitet von
W. Abert.





XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Impromptu.

Heinrich Schwartz.





ritard.
a tempo

„Und wieder spricht die süße Frau:"

(Albert Hergel.)

Carl Hirsch.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen. N. M.-Z. 1106

Mazurka von Fr. Chopin.

Für Violine und Pianoforte bearbeitet von
W. Abert.



XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

À Mlle L. OSWALD.

Valse.

W. Rébikoff.



Der „Neuen Musik-Zeitung“ zum ersten Abdruck überlassen.
N. M.-Z. 1111


ritard.
Tempo I.

Meiner lieben Mutter gewidmet.

Das Lied der Mutter.

Joseph Rollet.




Wäl - dern mei - ner Hei - mat, wo ernst die Tan - ne rauscht, hab'
ich den glei-chen Klän - gen als Kind gar oft ge - lauscht.
Seit - dem hört' ich viel Lie - der, ver - gaß manch gut Ge - dicht, — je -
doch das Lied der Mut - ter, das Lied ver - gaß ich nicht'

XXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1907.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Fräulein FRIEDA HUGUENEL zugeeignet.

Gondoliere.

Gedicht von Leon Vandersee.

Fritz Kirchner.




schimmernd und glanz-er - hellt. Da hört ich die fro - he Wei - se von
Wort der Lie-be ge-
dir zum er - sten mal, in dei - nen we-hen-den Lok - ken
ruhiger
dolce
fing sich ein Son-nen - strahl. Die Jah-re kommen und ge - hen, Frühling und Lie-be ver
p dolce e tranquillo
leidenschaftlich und lebhaft
rit.
cresc.
blüht, sin - ge mir, Pre - di - let - to, sin - ge mein Lieblings - lied!
con passione
D.C. al ⊕, poi Coda.
⊕ Coda.
sellt. Wenn die schim - mernde Mond - flut ü - ber dem Li - do liegt und der



mf
heilige Zauber über die Seele siegt.
p dolce
sing mir die zaubrische Weise, ehe die Mondnacht entflieht.
p dolce
leidenschaftlich
cresc.
sing mir, o Prediletto, singe mein Lieblingslied!
con passione
cresc.
rit.
a tempo
Singe mir, Prediletto, singe mir heut das Lied,
p dolce
p
das mir so süß und leise
f rit.
a tempo
oft durch die Seele zieht!
p a tempo
sempre

Fräulein HELENE HAUSSER zugeeignet.

Duett.

M. Koch.

Aus: 5 Klavierstücke, Op. 48.



XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

A la Russe.

Nicolai v. Wilm, Op. 224. No. 2.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.
N. M-Z. 1113



a tempo
p
a tempo
p
mf
mf
cresc.
f
sf
f
ff
ff
p
p
cresc.
cresc.
f
dim.
p
f
f
dim.
p
f
cresc.
ff
cresc.
ff


p
p
cresc.
cresc.
f
f
p
p
Ped.
*
Poco più animato.
cresc.
rit.
cresc.
rit.
p
p
Ped.
*
cresc.
cresc.
più cresc.
più cresc.
Ped.
*
ff
ff
Ped.
*

Die Raben und die Lerchen.

Victor von Scheffel.

Max Chop.



XXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von **Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.**

1907.

Verstohlenes Tänzchen.

Otto Dorn.




p lusingando
pp
p
pp
8
p animato
p
pp


p
pp
p animato
a tempo
poco
cresc.
poco rit.
a tempo
pp

Seiner lieben Schwester KONSTANZE.

Ausfahrt.

Gedicht von Jos. Viktor v. Scheffel.

Edwin Grohmann.



XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von **Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.**

Ein geistliches Weihnachtslied

für eine Singstimme mit Begleitung des Harmoniums (und Violine oder 2. Stimme ad libitum).





*) *sonoro* (sehr plastisch hervortretend) nur, wenn die Violinenpartie (oder die überlegte 2. Stimme) nicht besetzt wird.

Christkind.

(Aus dem Cyklus „Weihnachtslieder" gedichtet von Peter Cornelius.)




den
cresc.
sf
f
Christbaum zün-det's ü - ber-all, weckt Or - gel-klang und Glok-ken - schall.
p
2. Christkind-lein
mf
p
D. S. al ⊕ poi Coda.
⊕ Coda.
auch euch be - glück - te
ten.
f
cresc.
mf
Christ kind - lein!
poco rit.
a tempo
p
f

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Scherzo von Franz Schubert.

Für Violine, Violoncello und Klavier bearbeitet von W. Abert.




cresc.
Fine.


Trio.
p
pp
mf
pizz.
mf
arco
f
f
f
p
p
f
f
f
D. C. al Fine.

Herrn Generalsekretär Dr. KARL STRADAL dankbar gewidmet.

Zwei Wünsche.

Gedicht von Sascha Elfa.

Edwin Grohmann.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.

N. M.-Z. 1128

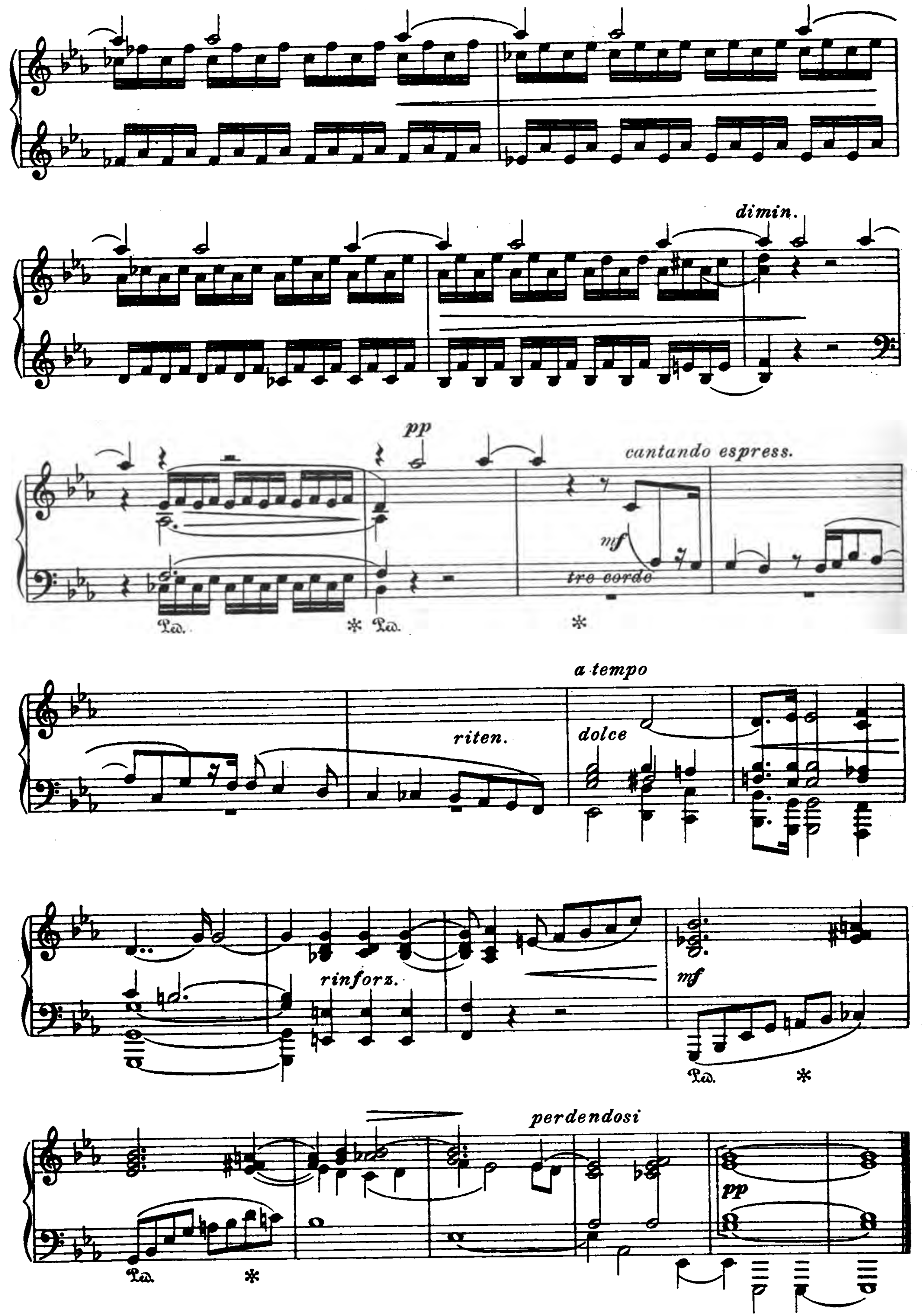
XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von **Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.**

Waldkapelle.

Paul Blumenthal, Op. 111. No. 1.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.
N. M.-Z. 1127


dimin.
pp
cantando espress.
mf
tre corde
a tempo
riten.
dolce
rinforz.
mf
perdendosi
pp

Erinnerungen.

Gedicht von T. Resa.

Im Volkston.

Max Chop.




Im Zeitmaß.
Dort im Wald, wo wir uns küß-ten, stand ich heu-te stumm und trüb; wel-kes Laub fiel
Langsamer.
auf mich nie-der, und im Oh-re klang's mir wie-der: Hab' dich gar zu, gar zu
p zögernd
selig schwelgend
lieb!
Belebter.
pp
f
p
Früh-lings-wind, der
hat's ver-weht, all' mein Glück, all' dei-ne Treu; wel-ke Blät-ter, fri-sche Trie-be,
sfz
p schneller werden
Im Zeitmaß.
herb und scharf
hol-des Glück und hei-ße Lie-be, und im Win-de fliegt die Spreu!
sfz zögernd
f herb und scharf
f
ff

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Zigeuner.

Paul Blumenthal, Op. 111. No. 2.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.
N. M.-Z. 1128


cresc.
f
Ped.
f
p
f
mf tenuto
f
riten.
a tempo
dolce
pronunziato
m.s.
ff martellato
Ped.
un poco rit.
f a tempo
come sopra
sfz
cresc.
Ped.
Ped.
simile
f
Ped.
ff e tenuto

Dem Konzert- und Oratoriensänger Herrn VEIT BRABETZ in Lobositz
dankbar zugeeignet.

Der alte Mühlbursch.

(Jul. Sturm.)

Edwin Grohmann.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.



schwätzig der glitzernde Bach. Der Mond steht ü-ber der Müh-le mein Blick folgt sei-nem Lauf,

herb, Steigerung
f stringendo

es bre-chen in mei-nem Her-zen ver-narb-te Wun-den auf.

f stringendo

ritard.

mf

schwach verklingend

p

Der Mond ist un-ter-ge-

p a tempo

f

gangen, wie weht der Wind so kalt,

müde und gebrochen
p

die Mül-le-rin ist ge-

f

p

stor-ben und ich bin grau und alt.

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Sonate von H. J. F. Biber.

I.

Aus der Kgl. Staatsbibliothek in München.
Bearbeitet von W. Abert.



*) Die mit * bezeichneten Tempi sind vom Komponisten angegeben.


cresc.
cresc.
tr
tr
f
f
tr
tr

II.



Diese Aria ist im Original bedeutend länger; dafür hat der Bearbeiter beide Teile repetieren lassen.

Intermezzo.

Joseph Haas.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.

XXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1907.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Sonate von H. J. F. Biber.

III. SATZ.

Aus der Kgl. Staatsbibliothek in München.
Bearbeitet von W. Abert.




p
f
p
cresc.
f
p
tr
f
f
f
p
p
cresc.
f


p
p
tr
mf
p
cresc.
cresc.
ff
ff
tr
rit.
rit.

Scheiden.*)

(Ludwig Pfau.)



*) Aus der Sammlung: „Acht volkstümliche Lieder." Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

XXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1907.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

„Schlafe nun, du müder Wald."

Alfred Schüz.




p
cresc.
decresc.
Leid macht mü - de, Leid macht mü - de, schla - fe, schla - fe, mü - der Wald! Von den
lie - ben Blät - tern al - len sahst du eins ums an - dre fal - len, Leid macht mü - de, schlaf, mein
Wald! Schla - fe, schla - fe,
pp con sordini
pp
f
p con espr.
mü - der Wald, neu - er Lenz bringt neu - es Le - ben, neu - en Scheidens To - des - be - ben, schla - fe,
decresc.
schla - fe, mü - der Wald!
ppp

An KARL STIELER, den unvergeßlichen Hochlandssänger.

Ländler-Idylle.

STEGREIFSTÜCK.

Karl Wendl.



Aufführungsrecht vorbehalten.



p innig — *mf* — *mp inniger* — *pf ben riten.*

ff a tempo — *mp* — *smorz.*

sehr weich — *sostenuto* — *discreto* — *pp* — *p* — *con Pedale* — *dolce*

espress. — *mp* — *poco cresc.*

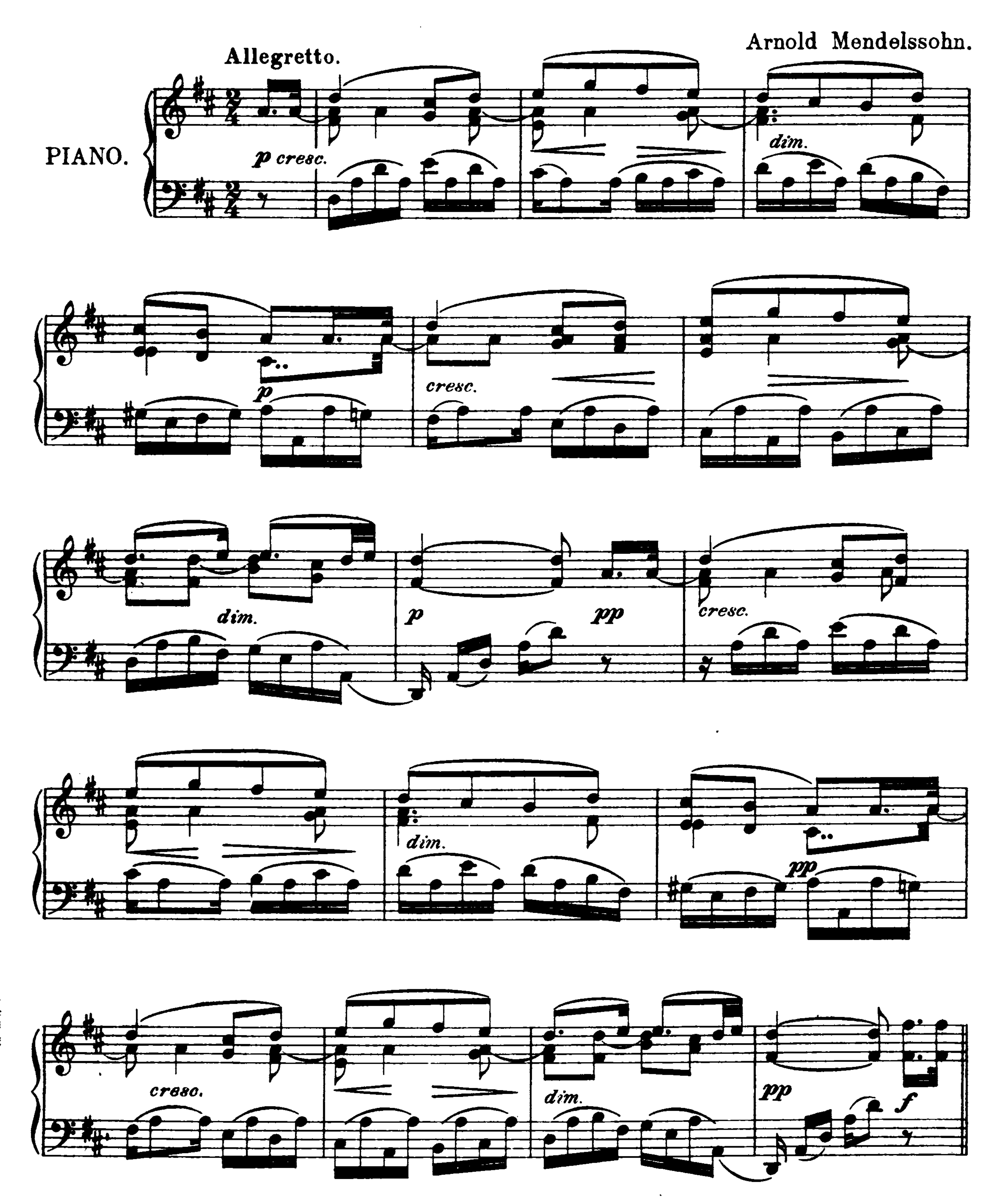
m.d. — *fz* — *mf* — *più cresc.* — *m.s.* — *ffz*

f

espress. molto — *perdendosi* — *dolcissimo* — *ppp*

Albumblatt.

Arnold Mendelssohn.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.
N. M.-Z. 1134


sf
f
sf
f
sf
f
sf
dim.
p teneramente
dim.
pp
cresc.
f
dim.
1.
p
f
2.
p

Frau Professor Dr. LUDWIG BRANDT zugeeignet.

„Stille, träumende Frühlingsnacht.“

Gedicht von Otto Julius Bierbaum.

Arno Kleffel.



Der „Neuen Musik-Zeitung“ zum ersten Abdruck überlassen.



Früh - - lings-nacht. Der Flie - der duf - tet be -
rau - schend weich, ich küs - se den Mund dir lie - be-heiß, dicht ü-ber-häup-ten uns
blau und weiß schim-mern die Blü - ten reich. Blü - ten brachst du
uns zum Strau - ße, lang - sam gin - gen wir nach Hau - se, der
Flie - der duf - te - te lie - be-weich.
p
mf
cresc.
dim.
ppp

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Allegretto.





tr
cresc.
f
p
p
mf
cresc.
f
f
p
tr
cresc.
f
tr
f
tr

Largo von Corelli.




f
f
p
p
tr
f
f
tr
tr
rit.
rit.

Der Dichterin freundlichst zugeeignet.

Ancien régime.

Gedicht von HILDA BARLOW-SCHIERENBERG.

Edgar Istel, Op. 18. No. 1.





pp
le - gen, ein geist - reich Wört - chen schwebt. Die mar-mor-ne Pen-
pp
il basso un poco
poco ri - te - nu -
dü - le ganz leis' im Tak-te klingt, mit zärt-li-chem Ge - füh - le sie
poco ri - te - nu -
marcato
to
p a tempo
ih-re Stun-den singt. Und Lie-bes-sehn-sucht lei - se mit Geist sich un-ter-
p a tempo
to
dolce
hält, bis dann auf zar-te Wei - se ein Küß - chen heim - lich,
dolce
pp
heim - lich fällt.
pp
ppp
pp
p

Le Réveille-matin.
(Erwachen des Tages.)

Fr. Couperin.
Bearbeitet von W. Abert.

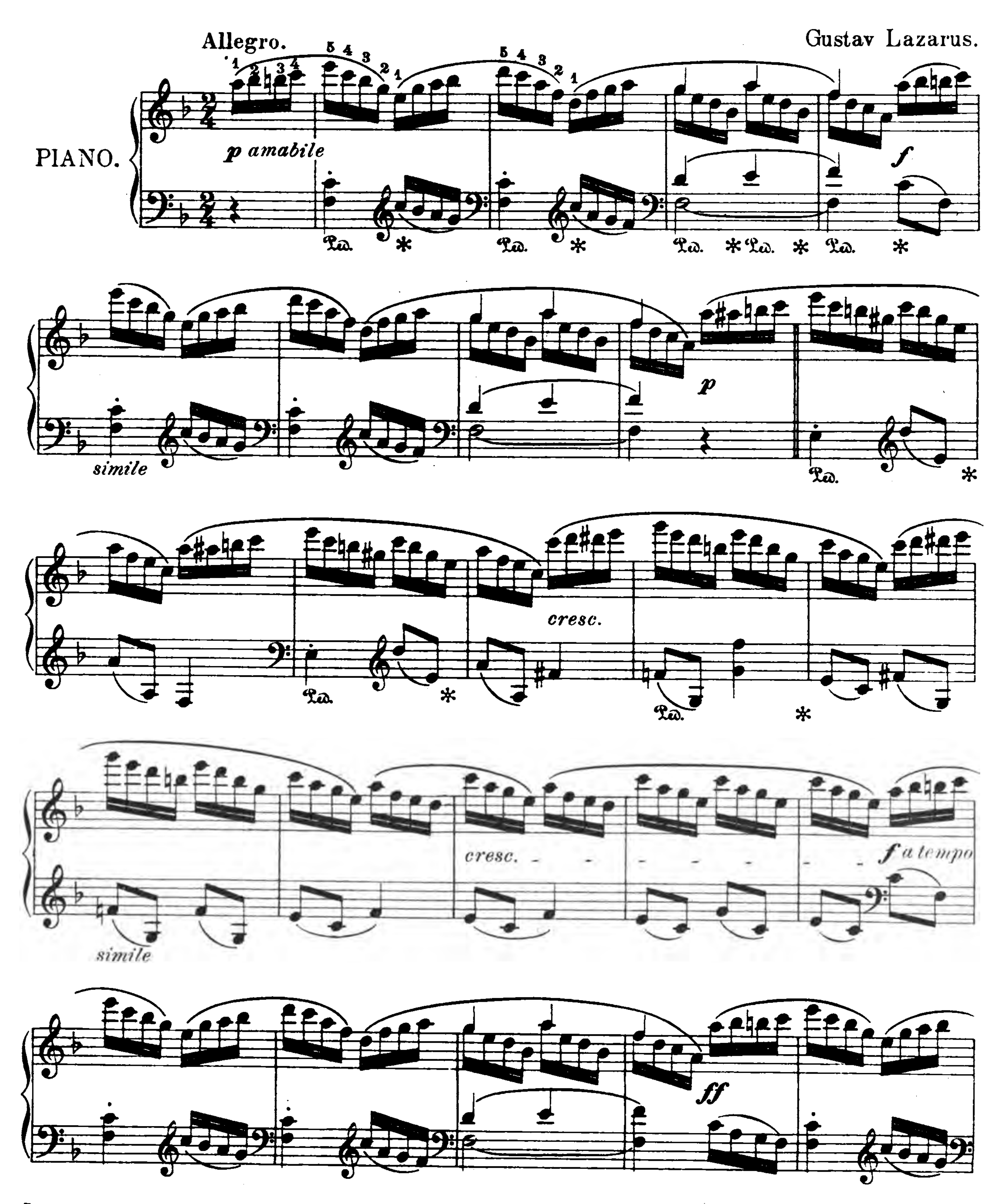




sf p
cresc.
sf p
cresc.
sf p
cresc.
sf p
cresc.
f

XXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1907.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Reigen.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.
N. M.-Z. 1147


dim.
Poco tranquillo.
p
cresc.
espress. e tranquillo
p
Pedale
cresc. poco a poco
f
accel. e cresc.
ff
ritard.
Tempo I.
f


p
cresc.
cresc.
f a tempo
ff
dim.
più presto
p volante
simile
cresc.
f
dim. molto
pp

Meiner lieben Frau gewidmet.

Wiegenliedchen.

Hans F. Schaub.



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Frau ALICE FOEHR freundschaftlich gewidmet.

Causerie gracieuse.

Alice Danziger, Op. 17.




f
l. H.
mf
espress.
mp
mf
f
rit.
cresc.
8
rit.
grazioso
mp
delicato
r. H.
N. M.- Z. 1149

Nachruf

an FRITZ STAVENHAGEN

von GUSTAV FALKE.

Hermann Stephani, Op. 19. No. 1.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.


pp
so schö - ne Kraft für nichts er-acht! Viel Kräu - ter ste -
p
ten.
poco a poco dim. e rit.
- hen hun - dert - weis, was rauf - test du dies E - del - reis?
pp
ff
Fühl' nicht wie ihr, bin hart und schneid' all Kraut und Gras
ff a tempo
ohn' Lust, ohn' Leid, und schon auch nicht der Blu - men. Hüt' dein Rös-lein du, so lang' es
sff
accel.
pp rit.
blüht. Tod, das hast du schlecht ge-macht.
pp rit.
espr.
L.H.
ppp

XXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

1907.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

ZU EDVARD GRIEGS GEDÄCHTNIS.

Elfentanz.

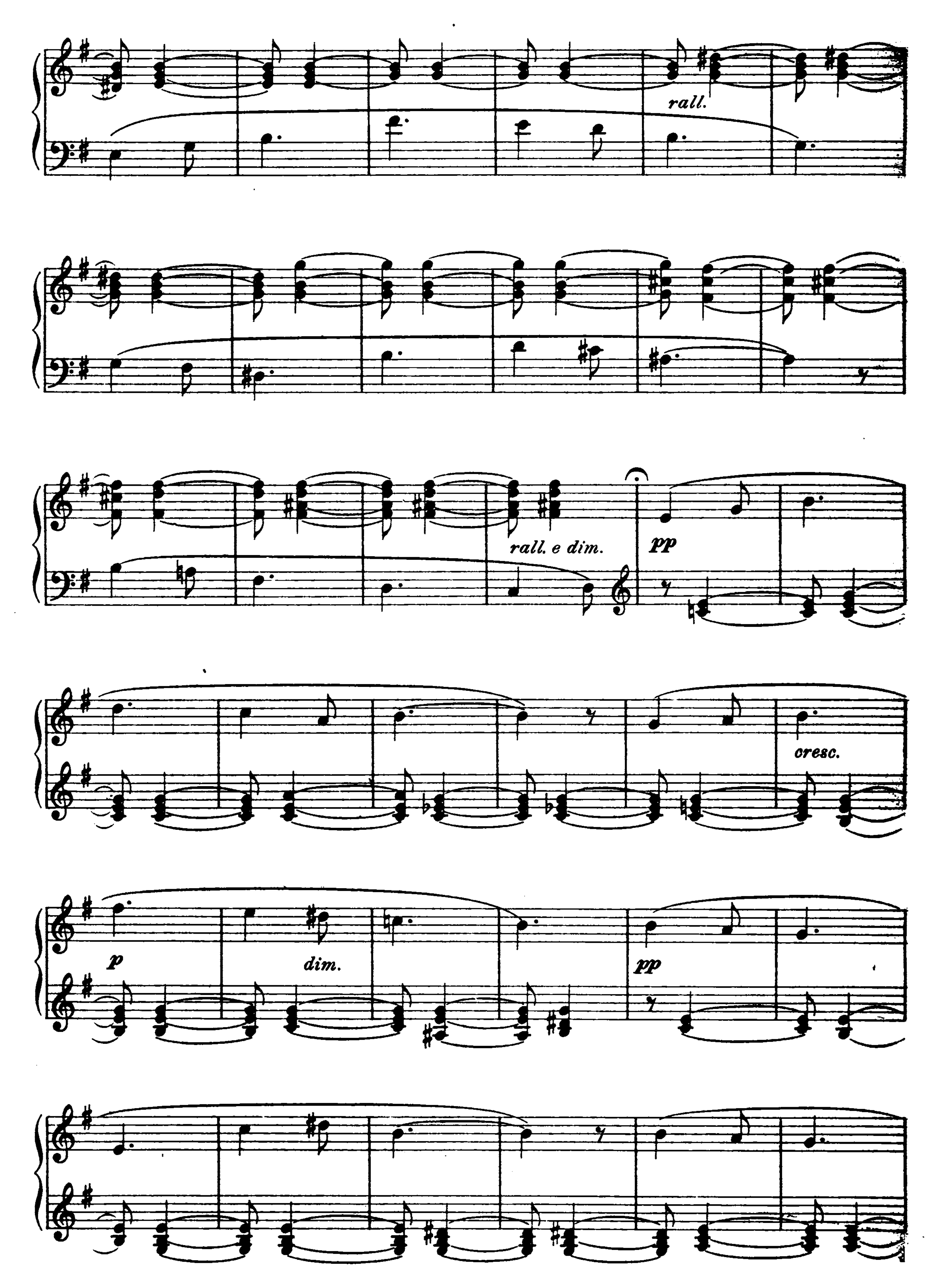
(Aus „Wunderhorn.")

Gerhard Schjelderup.



Der „Neuen Musik-Zeitung" zum ersten Abdruck überlassen.

N. M.-Z. 1161


rall.
rall. e dim.
pp
cresc.
p
dim.
pp


cresc.
p
dim.
pp
dim. e rall.



Tempo I.
pp
cresc.
pp
3
dim. e rall.
3
rall. e dim.
8
pp a tempo
dim.
8
accel.
8
1
1
rall. e dim.